NÚMERO 5

LITORAL

Revista Mensal de Cultura

LISBOA ★ DEZEMBRO ★ 1944

VOLUME II

LITORAL

Revista Mensal de Cultura

DIRECTOR
CARLOS QUEIROZ

EDITOR: MÁRIO SILVA

ORIENTAÇÃO GRÁFICA DE BERNARDO MARQUES

5

Dezembro, 1944

No paroxismo em que se debate esta generosa nacionalidade, é fácil formular recriminações de um estéril pessimismo, encobrindo com a virilidade do protesto a apatia de um espírito subalterno. [...] No desalento público encontramos apoio moral no trabalho; serve-nos de divisa o belo pensamento de Clotilde de Vaux: «Il est indigne des grands cœurs de répandre le trouble qu'ils ressentent.» [...] Neste templo do sentimento da Pátria portuguesa, vê-se claro que os vendilhões levam o descaro até se apoderarem do azorrague com que deveriam ser expulsos. O tempo não está para despender energias em resultados negativos. Quem tiver consciência do dever, oriente os seus esforços pelo sentimento de pátria.

TEÓFILO BRAGA

«A Pátria Portuguesa»

PÔRTO — 1894

ÓLEOS DE DORDIO GOMES — DESENHOS E GRAVURAS DE: ANTÓNIO LOPES, CARLOS BOTELHO, DIOGO DE MACEDO, DOMINGOS SEQUEIRA, DORDIO GOMES, FRANCISCO KEIL DO AMARAL, JÚLIO E SAAVEDRA MACHADO — FOTOGRAFIAS DE MÁRIO NOVAES E NOGUEIRA

Gravuras de: NEOGRAVURA, LDA. e A ILUSTRADORA, LDA.

Composição e Impressão: Tip. RAMOS, AFONSO & MOITA, LDA.
Rua de "A Voz do Operário", 8 a 12 — Lisboa

Redacção e Administração: RUA DAS FLORES, 81, 2.º D. — TEL. 23343 — LISBOA
PROPRIEDADE DA EMPRÊSA EDITORA LITORAL, LDA.

DESENHO DE DORDIO GOMES

IMPROMPTU DO ESTORIL

Ao hall do hotel se arrisca
A mocinha estrangeira,
Como gazela arisca
A espreitar na clareira.

Ao fundo é o bar da moda.
Fumam as elegantes
A beber whisky and soda
E cock-tails excitantes.

Nos olhos da gazela
Há um momento indeciso:
Todos olham para ela
Com um ligeiro sorriso.

Assenta mal a saia
E não lhe vai a blusa.
No Palace da praia
Êsse estilo não se usa.

A gazela assustada
É Miss Lee, enfermeira.
Parte esta madrugada
Pelo avião da carreira.

SÃO DOMINGOS DE RANA

Quando eu ia pelos montes
Anoiteceu de repente:
Noite de vento e de crime.
Já não havia horizontes.
Ninguém passava e perdi-me.

Era triste — a noite e o vento.
As aldeias se escondiam.
Nos vales negros, nem luzes
Pelas casas se acendiam.
Andavam lôbos no vento?

Alas de pedra arrancada
Ao chão das lavras erguiam
Braços ao longo da estrada.
Cada mão me parecia
Ter uma lança apontada.

E sem saber aonde ia
Nas sombras da noite triste,
O meu peito procurava
Qual dessas lanças em riste
Melhor feria e matava.

RIA DE AVEIRO

Na ria de Aveiro
Quero um pequenino
Barco moliceiro.
Também sou menino.

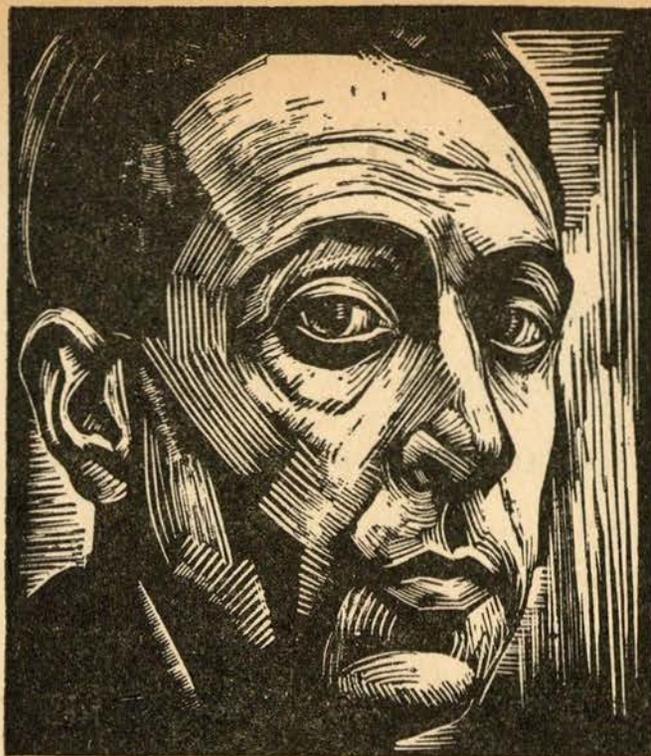
Na ria de Aveiro
Podeis vir comigo,
Barco moliceiro
Nunca tem perigo.

Nunca se naufraga
Na ria inocente:
Da crista da vaga
Vêm braços à gente.

Quer vão ao moliço,
Quer soltem as rêdes,
O mar é submisso
Aos barcos que vêdes.

Brancas, amarelas,
Na ria de Aveiro
Se espalham as velas:
Brinquedo ligeiro.

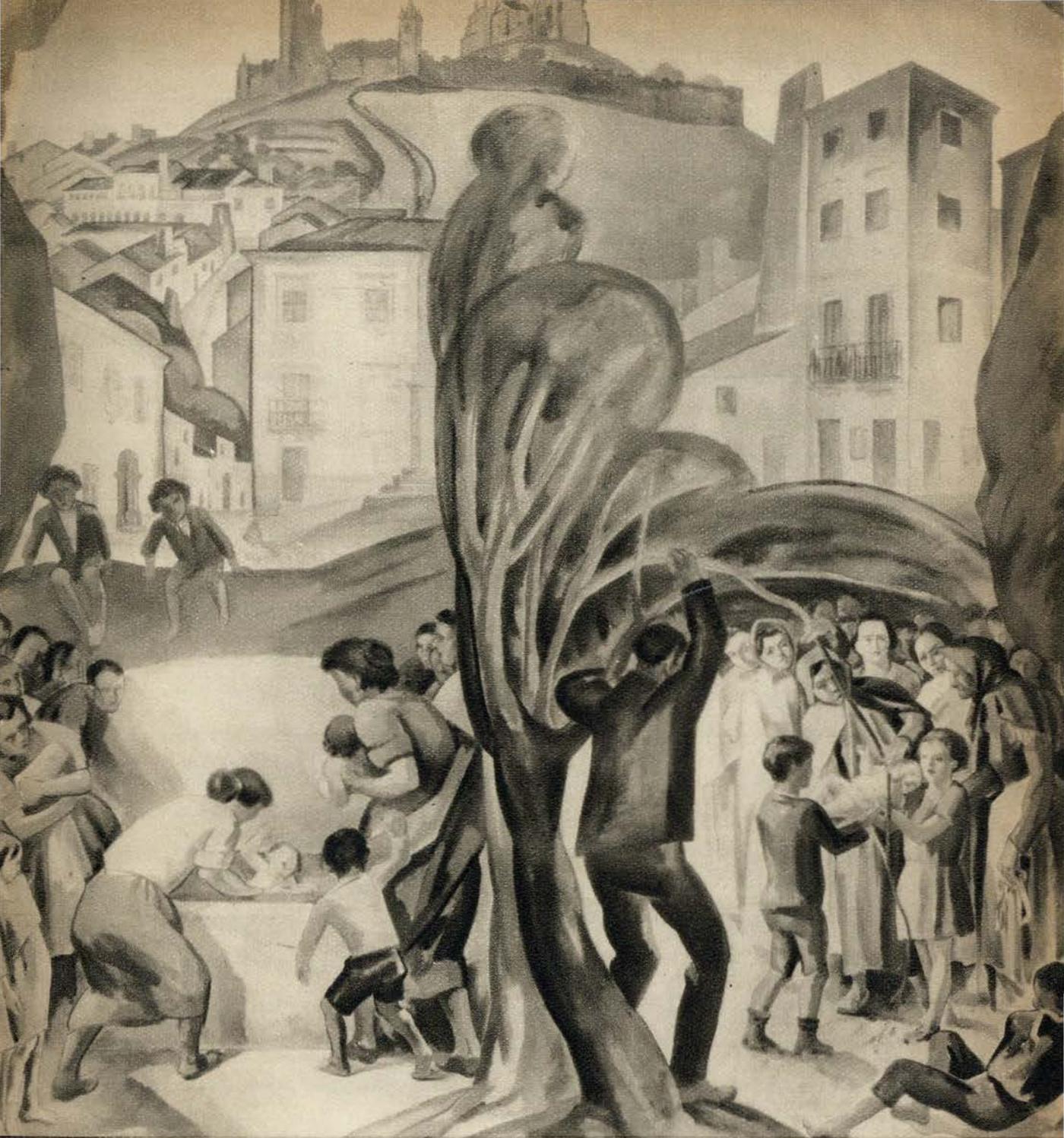
Também sou menino,
Ó moças de Aveiro!
Dai-me um pequenino
Barco moliceiro.

RIBEIRO COUTO

ARTISTAS PORTUGUESES

O PINTOR DORDIO GOMES

por

DIOGO DE MACEDO

NÃO sei em que ano nasceu Dordio Gomes, nem quantas medalhas conquistou para se impor, resplandecentemente, aos olhos do público e... da crítica. Sei que nasceu em Arraiolos, porque nunca o encontrei sem Arraiolos no coração e nos olhos; e sei que foi, em Lisboa, discípulo de Salgado e de Freire, como em Paris, de Cormon, porque na sua pintura nem uns nem outro mestres figuram, por causa daquela endiabrada e

Dordio Gomes: «O Menino no S. João»
(Costume tradicional de Arraiolos)

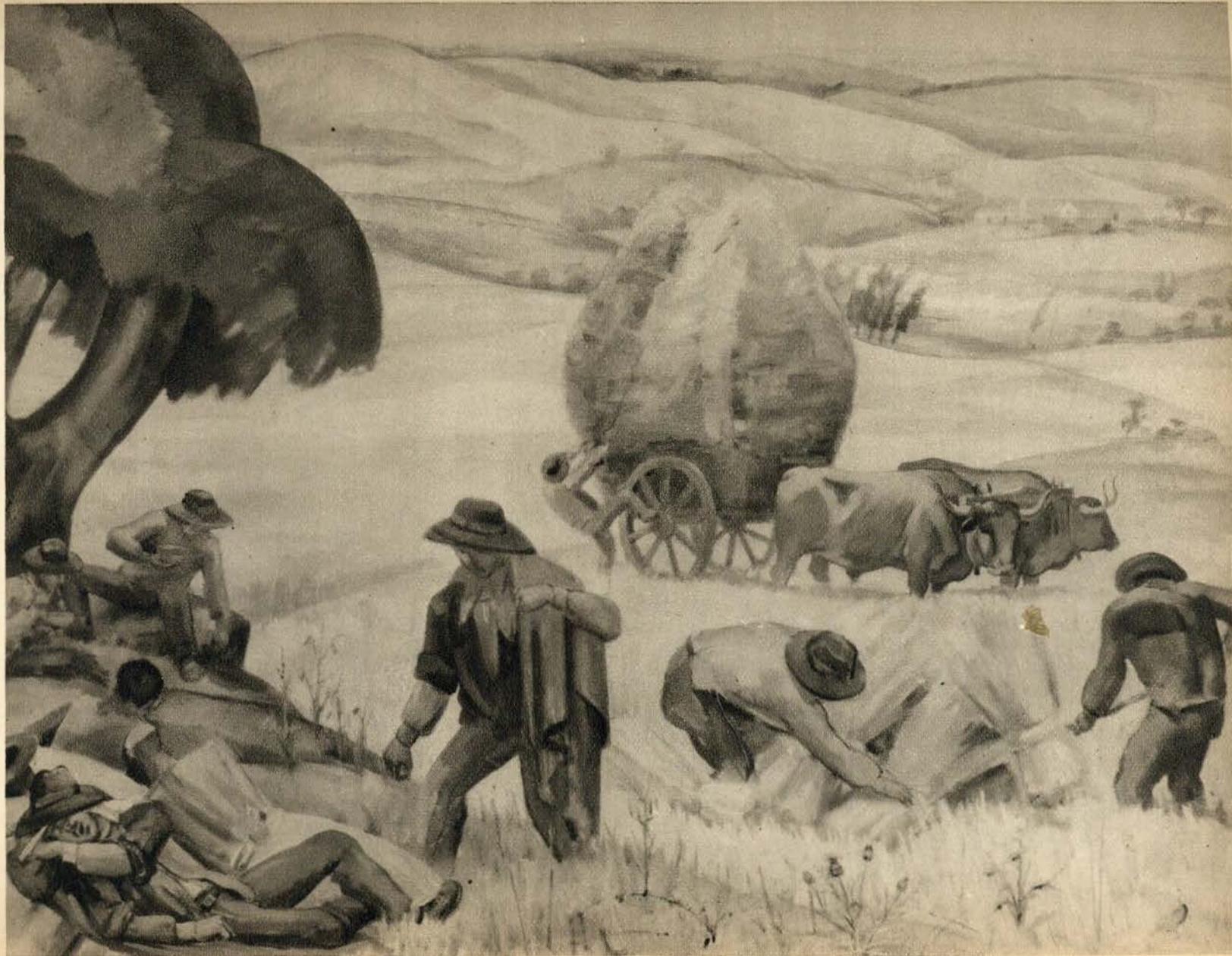
admirável personalidade que o atormenta e dignifica, não consentindo que vejamos à transparência sinais passados, lições ou influências de quem lhe guiou as primeiras divisões da paleta ou direcções de ideal. Mas há quem, para reconhecer categorias nos artistas, entenda dever investigar-se daquelas coisas na obra que as esqueceu, para alimento da parte anedótica e casual da vida dos mesmos artistas. Ora, quanto a Dordio Gomes, bastará saber-se que adorou Columbano e até o estudou, quando era um pouco menos novo do que é hoje, e que é agora professor numa escola de Belas Artes igual àquela onde foi aluno, e que foi eleito académico de uma Academia muito mais importante do que aquela *Julian* de tão europeias famas.

Dordio Gomes é da geração de Francisco Franco e de Augusto de Santa Rita, com quem foi para Paris, quando ainda não havia República em Portugal. Quando esta aconteceu, por tricas e nicas de espírito político, os rapazes perderam a pensão e vieram parar à terra. (Os políticos nunca compreenderam os artistas; salvo se estes também são políticos). A guerra de 14, depois, foi longa. Entretanto, Dordio Gomes aproveitou o melhor do seu tempo e do seu Alentejo, pintando grandes telas com ceifas, com queimadas, com charnecas e sobreirais, com panoramas de longes nostálgicos, fialhices ardentes e restos de moirama nas atmosferas de ausência, que a Florbela e o Beirão definiam em poesia. Dêste modo exercitou as suas possibilidades emotivas e técnicas, encantou os patrícios amadores de pintura e fêz-se um nome respeitável, com elogios nas gazetas, prémios nas exposições e presença nas galerias de arte. Se quisesse e se se contentasse, já que era *menino bonito,* depressa ingressaria no rol dos consagrados, como outros fizeram com menores direitos. «A ceifa», «O rancho da azeitona», «Garotos alentejanos», «O Natal» e mais uns tantos quadros, eram atestados de bom comportamento, caídos no goto dos maiorais.

Dordio Gomes, porém, não é dos que se satisfazem à primeira tentativa. Aquela, portanto, foi a sua primeira fase, com carácter regional, algumas côres sujas e muita ansiedade de expressão.

Lá em Arraiolos ficara a matutar nos êxitos, a desconfiar da coisa — e a confiar mais em si.. Queria ir além, dominar jeitos, encontrar maior personalidade. Queria falar virilmente, sem habilidades escolares; ver, sentir, interpretar, mesmo com independência das imposições herdadas, com o perigo de negar o latim da crítica simpática. E com tanto querer, teimoso, obstinado, confiado, partiu de novo para França, depois das festas do Armistício. O Arco do Triunfo atraía-o com a sua chama do Desconhecido.

Começou a pintar novo, com agressividade, em tons térreos e de verdes gangrenosos. Tinha arestas o seu desenho; a luz da côr era incoerente: rósea ou queimada, com brancos pastosos ou azues de alvorada; com sangue de boi, verdes de pasto, negros de fumo; paleta imperfeita, contraditória, mas com arrumação original. O Cézanne, o Cubismo, o Alix, o «Crapuillot», o Favory, todo o génio e a tenda da rua de la Boëtie, a fugir de Vlaminck e a encontrá-lo na esquina, a sondar Picasso e a não concordar, a virar as costas a Dérain e a topar com a súcia tôda de Montparnasse, com a Arte Viva, com a razão moderna. Exasperou-se, lutou, atrapalhou-se — «As Casas de Malakoff» — voltou atrás, procurou reconstruir, ordenou as coisas e investiu novamente com a sua personalidade — os «Auto-retratos», o «Atelier do Franco», as manchas do Sena, o «Martírio de S. Sebastião» e os escorços em desenho, que deram o «Tocador de harmónio» e as gravuras em madeira.

O pensionista estava perdido, mas o artista estava ganho. As labaredas daquela época, em Paris, defumavam-lhe as telas, mas iluminavam-lhe o

Dordio Gomes: «Ceifeiros» (Óleo)

espírito. Correu ao Louvre a copiar os Mestres: O Ticiano, o Veronezo, o Tintoreto, Paulo Uccelo, Courbet... Aproveitou segredos e foi para a Itália; mas já levava consigo os sépias, os azues, os almagres e os verdes de Dordio.

Paris, todavia, ficava-lhe na alma, como Arraiolos. E davam-se bem, como o próprio casal que êle organizou. A visão, assim, fôra-lhe temperada, civilizada, com dinamismo calmo. De uma mescla apuram-se, muitas vezes, sementes novas. Em Roma, Dordio Gomes, só, viu, pensou, escolheu e resolveu do seu futuro. O exemplo e a experiência são bons conselheiros. Correu museus. Foi ver os frescos a Nápoles, os *primitivos* de Siena, o Pierro della Francesca a Arezzo, os florentinos, os paduanos, os venezianos e... voltou para Paris, pela Holanda e pela Bélgica. Se pintor foi, mais pintor voltou. Pintor e mais nada, que é o bastante e o melhor dos artistas. A natureza para êle era só côr, jôgo de volumes, resolução de contrastes em efeitos construtivos. ¿O desenho, as idéias?... pretextos para exprimir côr.

*

Esta foi a vida, a convulsão, a resolução para o definitivo, do estudante Dordio Gomes.

Naqueles «ateliers» da Avenida de Chatillon, nos cafés do Zeyer, da Rotonde, do Oriental; nas galerias e nos «salons», no convívio com estrangeiros e com o Franco, o Manta, o Manuel Jardim, o Bonvalot, o Cristino, o Cramez, o Campas, o João da Silva, a Sarah Affonso, o Ernesto do Canto e comigo, naquela saüdosa e leal comunidade de disputas sôbre arte, arrelias e contentamentos, almoçaradas e passageiros amores, a sua arte

evoluíu e se firmou com audaciosa independência, conquistando um individualismo tão notável e forte, que amedronta e desgosta os meninos bem educados e os críticos de incompreendido mister e convencional sentimentalidade. A sombra de Dordio de outrora quedou uma amável lembrança; a luz do Dordio de hoje é um terrível mistério, uma diabólica chicotada, uma atrapalhativa afirmação. Incoerências do dianho das artes, que são caprichosas, e da não menos imprevista sensação dos artistas, que é egoísta quando verdadeira e desdenha, inocentemente, os tão vários gostos alheios ou exigências dos *meios*. O principal é falar certo, sem papas na língua e com lealdade.

*

Na realidade, na natureza não há linhas, nem perspectivas, nem anatomias, nem ciências. Tudo isso são modos, métodos e medidas convencionais, que o homem inventou, descobrindo-os por efeitos de óptica, para definir e ordenar as imagens e aspectos de côr, de volume, de distância e de luz que compõem o panorama vivo ao alcance da sua visão e entendimento. Columbano resolvia o problema por manchas; Dordio resolve-o por combinação de massas. A côr em si é o resultado de contrastes; a atmosfera alcança-se por diferenciação das côres ou na alternativa da gama dos tons; as perspectivas situam-se consoante convém às expressões que busca; e as anatomias, com seus escorços, movimentos, proporções, etc., resolve-as por reflexão de impressões, a ponto de o desenho linear ser excluído da sua obra, como motivo fundamental da construção. Isso seria tirania

*Dordio Gomes: **Pintura Mural** da **Câmara Municipal** de Arraiolos*

académica ou formulário clássico. O que o pintor pretende é outra harmonia: a da côr, a do sentimento, a da expressão total, sem preocupações com o pormenor nem com o pitoresco.

A técnica, que Dordio nunca descura, tem nêle um sentido de grande auxiliar dessa harmonia. Plàsticamente, é um intelectual. Fora dêsse fim, é adverso ao intelectualismo em arte. Sensação, ùnicamente sensação e, acima de tudo, projecção humana, de ternura ou revolta, em favor da beleza, da seiva, das angústias ou dos esplendores da terra, assim como da vida dos sêres que animam a païsagem, pelo trabalho, pelo recorte da acção, pela importância de situações que a sua imaginação lhes destina. Essa forte dose de humanidade, de amor simples, de comunhão e comunicação entre o artista e a obra, entre a alma e a natureza, é todo o prestígio de Dordio Gomes. O resto pode ser irritante, incompleto, agressivo; mas, com isso, o artista não se importa, porque cada quadro que realiza é parte de um todo, que só em conjunto deve ser analisado, para ser plenamente compreendido.

A sua obra total é harmónica, de sentidos generosos, luminosa de concepções e, sobretudo, possue uma expressão de personalidade inconfundível, nervosa, desejosa de inter-penetração nos segredos da Vida.

*

Quem se recordar daquela estupenda exposição em que êle trouxe a Lisboa as decorações do Município de Arraiolos, tôda a história viva do seu Alentejo, em arrojadas e, ao mesmo tempo, ingénuas composições (há quem o considere incapaz desta soberba profissional), com pastores e sobrei-

ros de uníssona expressão, majestosa e sonhadora e sombria; com tecedeiras de tapêtes para noivados e noviças; com carrinhos e fidalgos em ginetes; com as lendas da passagem do menino sob o arco de S. João; com fieiras de ilhas e varas no montado, o Alentejo que vivifica em soturnidade as clareiras mouriscas da Évora de além — a Évora de maravilha que êle mandou à Exposição de Paris —, quem tiver ficado com essa obra na memória, como eu fiquei com ela no coração, por certo confessará, se não fôr bicho faccioso, que valeu a pena o pintor ter reagido contra o agrado dos medíocres e ter ido sofrer novas dores e fadigas para reconstituir e valorizar a sua personalidade.

Mas quem esqueceu as dezenas e dezenas de tabuínhas dessa exibição, com estudos de troncos contorcidos de atitude e apêgo à vida, nesgas de luz a furar as terras ardidas na sombra, longes nostálgicos e esparralhamentos de sol sôbre as searas, sobreiros gigantes, dolorosos como se fôssem de carne e tivessem coração, poldros em grupo com combinações de tons e linhas estatuais, farrapos de terra, emoção e plasticidade, pintura-por-pintura e só espírito de pintura a traduzir os volumes, o húmus, a tonalidade e as distâncias em contraste daqueles sítios de silêncio — esqueceu uma das melhores partes da obra de Dordio Gomes.

Depois voltou com painéis simbólicos e decorativos para a Exposição de Vincennes: a Lisboa das naus, o Mar Tenebroso, a África negra, o Oriente sensual, o Albuquerque terrível. A seguir evocou a cidade de Sertório, com pitoresco e liberdade. Logo após, pintou o Pôrto em panorama, com o seu casario alcandorado sôbre a rocha, que foi parar ao Museu de Lisboa para desgostar a obra que já lá tinha — a dos seus tempos de mimalho; pinta as pontes do Douro, de esguelha, furando as pedreiras de

Dordio Gomes: «Pôrto» (Óleo)

granito; pinta o rio na névoa que é luz doce de verdes e azues prateados a susterem a diafaneidade assombrosa das cidades úmidas; pinta as barcaças, as perspectivas, os areínhos, as imagens em socalco daquele burgo, mas em tôda essa realidade evoca a alma da sua província, em inconsciente saüdade.

É por estas e outras — que tantas e tôdas lhe conheço de há um quarto de século para cá — que eu digo nunca o ter encontrado sem Arraiolos no coração e nos olhos. Se quisesse ser inconfidente, acrescentaria que, além de Arraiolos, traz também Paris, êsse nosso Paris que quiseram matar. Aquêle conjunto de retratos — a sua *Família* — é a figuração de um sentimento provinciano e de uma ansiedade parisiense, que despertam em lugar estrangeiro, mas generoso para confissão destas intimidades. E os painéis que acaba de pintar a fresco, com sentidos deslocalizados, não são outra coisa senão evocações dos desejos, dos tormentos, dos triunfos, que fazem de Dordio Gomes um dos maiores da meia dúzia de pintores modernos que tem Portugal.

A quem me ler, peço que não confunda *moderno* com *modernista*. Há uma diferença grande entre espírito e escola. No tempo cabe muita coisa, graças a Deus! Mas o tempo escolhe e resolve...

GRAVURAS EM MADEIRA DE DORDIO GOMES

SÓCRATES, SOFISTA

por

SANT'ANNA DIONÍSIO

A palavra «sofista», para os Gregos anteriores ao século IV, ou seja, os pré-socráticos, continha uma significação nada pejorativa e muito distinta da que mais tarde tomou, de raciocinador mal intencionado e falacioso. *Sofista* queria dizer, então, sábio ou homem que sabe acêrca de coisas sábias e proferia-se, parece, indistintamente, para designar os antigos rapsodos (como Homero e Hesíodo), legisladores e músicos (como Solon e Orfeu), matemáticos ou médicos de renome (como Pitágoras e Hipócrates de Lós). O próprio Prometeu foi assim chamado por Ésquilo — o que bem demonstra que a semântica da palavra era isenta de qualquer laivo depreciativo. A seriedade da tragédia, com efeito, não o consentiria. Queremos dizer: a atribuïção das virtudes ou dons de sofistas ao herói mitológico que tentara arrebatar aos deuses, por amor dos homens, o exclusivo olímpico do fogo, não permite a hipótese de que no espírito do grego pré-socrático houvesse a menor ironia ou desvalorização deontológica relativa àquêles a quem fôsse dado tal epíteto.

A transformação que a palavra veio a sofrer, parece ter-se operado na Grécia transitiva do século V e particularmente no ambiente mercantil e dialéctico de Atenas, após as vitórias sôbre os persas. Como sempre sucede, após uma guerra triunfante, deu-se no povo ateniense, vitorioso, uma modificação bastante acentuada não só naquilo que nós, os modernos, costumamos chamar o nível de vida, como naquele aspecto mais íntimo que um ateniense dêsse tempo fàcilmente definiria por *tonos* ou *pathos* espiritual e convivente. A cidade agita-se e enriquece. Como conseqüência, alastra na camada «política» o apetite de fruïção e, na classe magistral, o espírito de suficiência. Surge, enfim, no próprio escol uma espécie de contentamento

intelectual, espectacular, que exemplarmente se traduz em uma espécie de pedagogia nova, orientada não já, como «antigamente», no sentido da euritmia do corpo e do espírito, mas, muito simplesmente (na acepção grosseira da locução) do *sucesso*.

A intensidade da luta dos negócios e das competições forenses determina — segundo se depreende dos diálogos de Platão — o aparecimento de um tipo de intelectual de compromisso inteiramente novo, misto de filósofos, gramáticos, preceptores e advogados que, com talento superior, fazem vida larga e cosmopolita, colhendo opimos honorários pelos serviços que prestam em suas multíplices funções — ensinando aqui um negociante a defender os seus interêsses postos em risco em algum litígio, industriando além um rico filho-família, candidato à vida política, na técnica de obter a desejada reputação ou os ambicionados sufrágios, instruindo mais além alguns adolescentes — de boa capacidade retribuinte e, acaso, desejosos de possuir a cultura própria para brilhar no convívio — no uso de bons golpes de *dialéctica* que lhes permitirão desconsertar os seus possíveis opositores; ensinando, enfim, por tôda a parte o modo de converter a tese em antítese, o justo em injusto, a verdade no êrro, o ímpio no sagrado. Essas personagens, assim definidas e expostas com vivacidade dramática por Platão, são os *sofistas* que podemos chamar da segunda geração helénica: — é o eloqüente Protágoras, é o riquíssimo Górgias, é o habilidoso Hípias de Elis, é Pródicos de Céos — para citar sòmente os de maior nomeada.

Em rigor, ninguém sabe o que foram e ensinaram êsses homens. Das suas obras escritas — e há testemunhos de que eram numerosas e de valor, principalmente as de Protágoras — nada mais resta do que a tradição dos seus títulos e uma ou outra proposição desamparada e tão insuficiente para o espírito de quem quer que a interrogue, como a esquírola óssea de um grande animal marinho encontrada em uma praia. «O homem é a medida de tôdas as coisas, do ser daquelas que são, do não-ser daquelas que não são» — tal é, por exemplo, a única frase que nos resta do livro de Protágoras, intitulado *Discursos demolidores,* no capítulo *Da Verdade.* É sôbre essa fórmula vaga que se funda o melhor das conjecturas acêrca do

sentido relativista (e, por assim dizer, negador de tôda a veleidade de apreensão ontológica) da teoria protagórica do conhecimento.

Outra sentença desgarrada e sobrevivente do mesmo pensador, seria esta: «Quanto aos deuses, não é possível saber, nem se existem, nem se não existem».

Claro está que com elementos tão escassos de apreciação e interpretação directa, nunca se poderá firmar um juízo suficientemente fundado acêrca do que terá sido, de facto, a Sofística ateniense do século V, contra a qual, segundo Platão, Sócrates teria lutado, por justos motivos e sem tréguas, durante mais de meio século. Anàlogamente ao que sucedeu com tantos outros grandes pensadores gregos antigos (aquêles a quem Nietzsche gostava de chamar *filósofos trágicos:* Empédocles, Pitágoras, Leucipo, Demócrito, Xenophon de Colophon, Parménides), a obra literária dos pensadores livres mais eloqüentes e representativos da Grécia do século V sumiu-se, não se sabe como: se por incúria, azares de fortuna ou de fogo, antipatias pessoais, intolerâncias de escola ou de religião ([1]). O pouco que delas se sabe, provém-nos, principalmente, de Platão e Aristóteles. Os diálogos do primeiro, sobretudo, são extremamente ricos de traços anedóticos que ajudam a conceber as pessoas vivas dos grandes Sofistas. Simplesmente, importará não esquecer — se se quere especular sôbre o que terão sido, realmente, os Sofistas contemporâneos de Sócrates através do que nos dizem ou sugerem os *Diálogos platónicos* — que entre Platão (principalmente enquanto novo) e os dialectas da linha protagórica, houve, seguramente (talvez mais do que entre o próprio Sócrates e os mesmos dialectas), uma das

([1]) Para se compreender a má fortuna de tantas e importantes obras, deve ter sido, de facto, necessário um concêrto de tantas circunstâncias aziagas, que alguns historiógrafos da filosofia não têm hesitado em admitir que houve, possìvelmente, um verdadeiro propósito de destruïção. Nietzsche, por exemplo, com a acuïdade dos seus dons de perscrutador de ressentimentos — que não raras vezes o levou a sustentar teses nìtidamente mórbidas — assim o pensou. Em seu entender, as obras dos pensadores livres pré-socráticos teriam levado sumiço por malquerença quási demoníaca e precisamente dos discípulos mais ou menos próximos de Sócrates...

animadversões mais profundas que a história «íntima» das correntes de pensamento europeu nos poderá revelar.

Pelo menos, nos anos mais próximos do julgamento e morte do Mestre, ou seja, na quadra em que escreveu os primeiros diálogos, Platão, duramente tocado pelo golpe sofrido e guardando com certeza no íntimo sentimentos muito amargos relativamente a todos os que, directa ou indirectamente, teriam concorrido para a monstruosa condenação, retrata com tal impiedade os Sofistas, que não é possível evitar a suposição de que a imagem e caracteres que dêles nos dá, possam ser exclusivamente explicados como simples expressão de discordância filosófica. A admiração que o génio de Platão desperta e indefinidamente renova em quem o lê e relê, não deve impedir que se admita a possibilidade de que na sua obra há, além de uma *transformação* afectiva, digamos sublimante, do Sócrates real, uma deformação também afectiva, mas de sinal negativo, das mais importantes figuras do pensamento grego contemporâneas do seu Mestre: isto é, dos Sofistas. Na realidade, quem escreve um diálogo, tem sempre na mão, como é vulgar dizer-se, a faca e o queijo. Não há género literário que melhor se preste à condenação irrespondível e inverificável do que ou de quem se pretende condenar.

Nos dois *Hípias*, por exemplo, tanto no *menor* como no *maior*, o propósito de caricatura é mais que evidente. Como de costume, Platão serve-se do seu desaparecido Mestre para zombar de uma personagem representativa dos Sofistas e lançar sôbre a sua pretensa ciência, cheia de jactância, o pé-de-vento das suas interrogações aparentemente simplórias, mas de passo para passo mais rápidas, mais inquietantes e, por fim, inexoráveis no levantamento das conseqüências lógicas mais imprevistas e paradoxais. Se bem que mundanamente introduzido no diálogo (referimo-nos ao *menor*) como homem experimentado e dotado de multímodas habilidades e, entre elas, a de se medir em freqüentes disputas forenses com os opositores mais sagazes, o referido Sofista comporta-se perante Sócrates, no decorrer da

discussão, com uma ingenuïdade e complacência verdadeiramente dignas de um beócio (²).

Em dado momento Hípias tenta reagir, é certo, contra o artifício do jôgo de preguntas e respostas, e evadir-se às especiosas conseqüências dialécticas que Sócrates lhe prepara com a sua habitual e simulada «ignorância», quando, com bastante fundamento, dirige contra o método socrático de discussão êste golpe:

«*Eis aqui um dos raciocínios bem característicos da tua pessoa, Sócrates, um daqueles que a tua inteligência se compraz em tecer! Destacas um fragmento de argumentação, o mais abstruso, e não o largas mais. Prendes-te, em suma, a pormenores, em lugar de te dedicares ao conjunto do assunto em causa.*»

Mas o grande conversador ateniense esquiva-se prudentemente ao embargo, e o pobre do antagonista depressa se submete à convenção das preguntas e respostas breves em que não tardará a enredar-se nas inevitáveis contradições e perplexidades, que são o clássico desfecho dos diálogos platónicos.

Se se passa para o segundo *Hípias* (o *maior*), não será menos fácil verificar o arbítrio do motejo e do processo.

A prova de que a caricatura existe, está em que os diálogos da maturidade de Platão acabaram por melhorar consideràvelmente a fisionomia não só intelectual como moral dos Sofistas. O filósofo humaniza-os, fá-los incomparàvelmente mais inteligentes e, até, mais próximos (como porventura foram, na histórica realidade) de Sócrates. Diminue, a olhos-vistos,

(²) Que o mesmo Hípias não era um beócio, nem o parece ter sido sempre para o próprio Platão, vê-se pela inteligente interferência que lhe é atribuída no diálogo *Protágoras*, quando intervém para convencer Sócrates, e o convence de facto, a não abandonar a interessante discussão iniciada. (Cf. *Protágoras*, trad. A. Croiset, Coll. des Univ. de France, Tomo III, pág. 337).

a distância que, em alguns diálogos que se presumem da primeira fase, demasiadamente se acentuara entre o método do *discurso seguido* e do *mito*, atribuído aos primeiros, e o processo interrogativo da *maiêutica* e da *ironia* considerada como invenção do génio filosófico de Sócrates ([3]). É à luz de um dêsses diálogos da maturidade, o do encontro de Sócrates com Protágoras, em casa de Calias, que se poderá vislumbrar quanta injustiça porventura não pesará na reputação odiosa dêsses homens. Num passo do *Menon*, Platão leva a sua reparação ao ponto de consentir que o Mestre diga (e seguramente não por cumprimento ou simulação) que se reputa «aluno» da Sofística.

Bem entendido, pela idiossincrasia, digamos, ética, a personalidade de Sócrates parece recusar qualquer nexo ou afinidade com a dos Sofistas. (Restando sempre saber, no entanto, se estes, de facto, terão sido, ou não, tão impudentes e dissolventes, como geralmente se concebem). Mas relativamente ao processo disputador, será bem difícil negar que o pensador ateniense ficou a dever aos Sofistas a essencial aprendizagem da sua *dialéctica*. A forma de colocação e desenvolvimento dos problemas que lhe é peculiar (pesquisa de *definições*, gôsto da análise filológica, distinção dos sentidos essenciais, adequados e inadequados, de cada noção, etc.), constitue um traço de irrecusável ligação do seu «método» com o «ensino» dos seus pretensos e irredutíveis adversários. No fundo, a filosofia e a pedagogia de Sócrates é uma Sofística depurada. Depurada, entenda-se, no ponto de vista ético e não, de modo algum — ao contrário do que geralmente se pensa — no ponto de vista lógico ou noético. Quem estudar com imparcialidade os diálogos platónicos, a custo poderá desconhecer que Sócrates, perante os Sofistas, usa, ainda mais do que êles, do luxo da argúcia e da análise, com real prejuízo (como, com razão, objectava Hípias), do «conjunto dos assuntos ou problemas debatidos».

([3]) Aliás, sem legitimidade, pois essa técnica de discussão fôra criada pelos filósofos da Eleia, e particularmente por Zenão, o das *aporias* anti-dinâmicas.

E L E G I A S E G U N D A

Ó Espírito que da desordem a vossa presença faz ordem,
não me deixeis ir de mãos atadas
a gritar pelas ruas a minha revolta.
Noite! Ó noite!
Noite esta ¿que deus novo me trazeis nos sentidos?
Olhos que me roçam apenas ou me abraçam,
¿porque me olham tão estranhos, se me querem?
¿Quem se espanta de eu estar só entre os que me odeiam,
eu que não os odeio?
¡¿Para quê fantasmas de Razões contra homens?!
Verdes pastagens que fizemos,
sementes que criámos,
heranças que houvemos dos que não falaram
— e falamos hoje!... —
Para quê?

*

Fora das gentes busco ainda
o que poderá fazer
com que um homem creia noutro homem.
— Fora de vós e de mim.

Meu último amparo, porque me deixastes?
*— ¿Porque hei-de então chamar-*vos?
¡Que mundos fugidos me mostrastes!
De que Universos me fizestes criador
para os deixardes congelados
na mudez escultural das coisas sem presente...
Êles me invocam, como deus;
o seu apêlo corta-me o ritmo do pulsar no peito
de um coração por quem viveram...
Mas fujo.

*

Deus! — ¡¿porque me dói tanto não ser todo vosso,
dono e pai, filho e indistinto,
unido à substância do que fui eu mesmo?!

*

Eu me volto de rôjo na mesquinha obra
que refiz sôbre uma vida mais vivida.
Como um bárbaro a edificar aos deuses da vingança,
enterrei nos caboucos do meu templo
os heróis vencidos de outro povo meu
e suas virgens que foram meu amor perdido.
¿Porque dura tanto o alicerce sob a carga?
¡Quanto tarda o dia do terramoto!

¿(Não será melhor não começar
*do que ter de fugir pelo meio-da-noite
para o alcatrão molhado da cidade?
¿Ou não resistirei já à chuva do Inverno
— só açúcar a derreter na água das valetas —
terei tão* imperfeito *de morrer)?*

*

*Vingança de mim mesmo — tão cruel! —
orgulha-se ferozmente em busca
da desprezada minha inteligência;
meu poder de amar cristalizado;
minha ciência mal nascida...
¿Que me ficam dêsses mortos, senão* TU?
(OTOKAR BREZINA):
Não há dores maiores que suas perdidas vitórias...

*

*Mais.
A herança dos que me precederam
— invasão dos tempos em mim mesmo —
condensação da sua fôrça*
— a flor da aventura... —
é o esfôrço que me persiste invariante ao **tempo**
*e pede
vingança de mim.*
É *o terror do momento esmagador que vivo
— o espaço vazio está cheio de formas...*

¿Não são êles *que se limpam da poeira do tempo,*
não são êles que tilintam esporas lá fora?

O tempo parou e as sombras fogem.
Tenho mais mêdo do vazio que me deixaram.
(FREI ANTÓNIO DE PORTALEGRE, 1574):
Tempo é de pagar o mal da vida passada.

*

Ó homens, olhai o homem, vêde vossa carne própria,
havei compaixão do homem, da natureza humana,
pois sois homens como êle, todos de uma natureza;
havei dó do triste homem, que é homem e não bêsta.
....
E pois que também sois homem, havei já misericórdia
de um homem que tão sem culpa, lhe fizestes dar tal pena.

Fraco, meus olhos com pouco se enchem;
apagai as aparências que os ferem;
¡Mostrai-Vos, Senhor, como o mais simples *Ser*
nessa grandeza enorme de que tudo vive,
mas
mais ainda, se é possível, por amor dos justos,
na facilidade de não teres princípio!

JOSÉ BLANC DE PORTUGAL

PARA A COMPREENSÃO DO NEO-CLASSICISMO PORTUGUÊS

UMA FORMA POÉTICA DE APARÊNCIA POPULAR E DE ORIGEM CULTA

por

JOÃO DE CASTRO OSÓRIO

Ao contrário do «critério romântico» que, sem conhecimento do particular, imagina as mais contraditórias, simplistas e absurdas generalizações, o verdadeiro critério crítico, mesmo quando se encontre perante uma aparência de unidade e identidade de origem, não as afirmará como princípio. Fará, por honesta cautela e respeito pelas obras individuais, tôdas as investigações necessárias para chegar a uma conclusão que corresponda à verdade.

Por ter verificado que é um fenómeno constante da criação lírica popular o emprêgo do «estribilho», não dirá, ao encontrar êste nos poetas cultos, que houve nêles influência da poesia do povo. Nem a negará, também, por princípio, que seria igualmente errado. Concluïrá, em primeiro lugar, que é tão natural o emprêgo do «estribilho» no verso popular, como nas poesias dos mais cultos poetas, porque é uma forma natural da criação poética, como o «ritornelo» o é da música. Concluïrá, depois, que, sendo o meio popular muito mais receptivo do que criador, é sempre possível encontrar, para o que perdura na tradição do povo, uma origem, recente ou longínqua, nas obras individuais e cultas. Sabendo que êsse poder de receptividade, como o da criação própria do povo, é contínuo e ainda hoje tão forte como no passado (sem diferença entre qualquer época), procurará ainda distinguir entre as origens possíveis do que se fixou na tradição popular, e conhecer quais as obras dos poetas cultos que ela absorveu e a

época a que pertencem. Terá, sobretudo, bem presente que a tradição culta — porque fixada na escrita e defendida pelo livro — é, além de infinitamente mais rica, mais fàcilmente mantida do que a tradição popular, quási sòmente baseada na tradição oral.

Qualquer que seja a riqueza, como poder de sugestão (por vezes imenso) da tradição popular, houve épocas, e mais verdadeiramente autores, que não puderam sentir, como outras épocas (não só o Romantismo) e outros autores nela procuraram afincadamente sugestões, as mais várias, para as suas criações. Sem se embaraçar com falsas teorias do «regresso à espontaneidade» e à «fonte da poesia natural», a verdadeira crítica observa que são as épocas mais cultas, até mesmo as de um «cultismo» transformado em ideal, as que se aproveitam das sugestões da tradição popular, imitam as suas formas «naturais», o seu gôsto, formas «simples», tom «ingénuo e espontâneo».

É, quanto se pode afirmar pelo pouco que conhecemos da cultura dessa época, o que sucede na elaboração artística das formas populares pelos trovadores galaico-portugueses. É também (e isto já demonstrável) o que sucede nos séculos XV a XVII, e particularmente neste, o século do «conceptismo» e do «culteranismo», das «agudezas de ingenho» e das formas que a «generalização romântica», sem cultura verdadeira, diz repelirem a admiração pela simplicidade popular.

Não entrarei noutras demonstrações quanto à origem dos «romances» adoptados pelo povo, quanto ao espírito e forma lírica (a do século XV) que perdura, predominantemente, nas quadras populares. Basta-me citar o facto de ser o grande e fundamente artista, o culto poeta Luiz de Gongora quem renovou as poesias de «imitação» do popular, nas «Letrilhas» e nos «Romances».

Isto, certamente, espantará aquêles historiadores literários que falam do «gongorismo» sem terem feito o que era elementarmente honesto: ler a obra do grande, complexo e variado poeta que é Dom Luiz de Gongora e Argote, um dos maiores da língua espanhola. Poderiam (eu julgo que mal) condenar a parte da sua poesia que, redobrando de subtileza, elegância

e selecção de forma artística, estabeleceu, sôbre as naturais tendências do Renascentismo ([1]), o «estilo culto» característico, como o «conceptismo», do período Barroco.

Mas não compreenderá esta época do Barroco, de tão grandes e belas obras, quanto injustamente denegrida, quem não considerar, ao lado dessas tendências, uma outra, não menos forte e bela, de «naturalismo» e idealização das formas populares.

Como a arte barroca, a par da fantasia decorativa de formas as mais ricas, procura dar figurações directas da Natureza (muito mais do que a época anterior), assim também a literatura barroca reproduz «artìsticamente» o natural e «ingénuo» do povo, a par das formas cultas. Continua, aliás, assim, aspirações já vivas no Renascentismo. Mas reforçando-as, a uma e outra, quási sempre as separa e a ambas leva ao excesso.

Se nos melhores poetas êste excesso não foi um vício literário, porque com ambas as tendências criaram beleza autêntica, mesmo êles, no entanto, só raramente conseguiram a beleza perfeita da sua harmonização. Dêste defeito inicial de se separarem as duas aspirações e da falta de harmonização entre elas resultariam alguns dos vícios da sua influência, sobretudo para os que dela tomaram separadamente as sugestões. Na seqüência literária foi ainda mais desharmónica e, até, aparentemente oposta, a dupla idealização poética do Barroco — a «cultista» e a «popular». Desconhecer esta na época do barroquismo e nos seus maiores e primeiros criadores, é errado. Vê-las em oposição necessária, vincando a desharmonia que poucos génios, e não em tôdas as obras, venceram, é um êrro maior ainda. Ambas as tendências, sem oposição, embora sem a harmonia perfeita (que era possível e, entre nós, foi conseguida, nas suas melhores obras, por Francisco Rodrigues Lôbo e Dom Francisco Manuel de Melo) se encontram em Gongora.

Nêle vemos, na elaboração artística do estilo «popular», e com alta

([1]) «Não há em Gongora nada que não esteja nos poetas anteriores». Damaso Alonso: «Las Soledades de Gongora», *Revista do Ocidente*, 1927. A conclusão peca pelo exagêro, porque é evidentemente *novo* o que, reforçando tendências anteriores, as eleva à categoria principal.

beleza, intensificar-se o emprêgo do «estribilho». Dêle, pois, de Gongora, o supremo criador do estilo culto, vem uma tradição literária que procura a beleza na elaboração artística do «popular» e o uso da forma poética natural (e nunca esquecida anteriormente) do «estribilho». Em muitos dos seus «Romances» e em tôdas as «Letrilhas» usa, pela fôrma mais variada, o belo recurso poético que é o «estribilho».

Na influência do grande poeta culto, como na dos outros que mantiveram, igualmente, esta tendência, se encontra a origem natural dos que, nos séculos XVII e XVIII, mantiveram essa forma poética, dita popular, que, com tanta beleza, já fôra usada nos séculos XV e XVI.

Não há necessidade alguma de procurar a persistência do medieval na tradição do povo, para explicar o reaparecimento, no fim do século XVIII, das formas rítmicas com base no «estribilho». E é impossível concluir (como o fêz a «crítica romântica») pelo seu carácter oposto à grande tradição literária dos séculos que, no seu conjunto, se costumam designar, não com felicidade — e mesmo com êrro — por *clássicos*.

Darei um exemplo que não se presta a subterfúgios. Sim, porque num poeta espanhol do fim do século XVIII não será possível, embora tudo ouse a fantasia, encontrar influências das formas líricas galezianas «conservadas na tradição popular portuguesa dos colonos do Brasil». Êsse bom poeta, embora pouco conhecido dos seus próprios compatriotas (o que não admira, pois a literatura espanhola é quási tão desconhecida e mal julgada como a nossa), êsse poeta que, segundo o contemporâneo prefaciador das suas obras, teve pouco ou nenhum conhecimento da literatura que não fôsse a espanhola; êsse autêntico poeta que exprimiu com arte e sem convencionalismos falsos o pastoril, foi José Iglesias de la Casa ([2]). Do seu livro fazem parte as «Letrilhas de estribilho», dez composições em que, purificado o gôsto pelo neo-classicismo, êle segue, no entanto, a mesma aspiração que vimos

([2]) «Poesias Póstumas de D. Joseph Iglesias de la Casa, presbítero», em Salamanca, por D. Francisco de Toxar — 1793, 1.ª ed. (e talvez única completa), 2 vol. Na carta-prefácio diz-se que «Iglezias no leia ningun libro extrangero y que apenas sabia las lenguas Italiana y Francesa».

em Gongora na expressão simples e popular (por artifício poético belo) e, só por menos exagerada, de menos cunho «popular» na expressão.

Porque não é meu fito mostrar como esta aspiração foi realizada, mas como o artístico pastoril, «simples» e o emprêgo nêle do «estribilho» vem de uma tradição literária, transcrevo não as de melhor imitação, mas a mais bela, autênticamente bela, das suas «Letrilhas de estribilho» (3), a Letrilha IV.ª:

«*En vano à la puerta llama,*
Quien no llama al corazon.

Zagal, tus cantares dexa;
No el dulce silencio alteres,
Ni te quejes a mugeres,
Que no han de escuchar tu queja:
Cesa de observar la rexa,
Que rondas sin ocasion:

Que en vano à la puerta llama,
Quien no llama al corazon.

De tu voz la melodia
Por mas que agrade al oido,
Si en el alma no ha podido
Hacer igual harmonia;
Tenla por vana, y vacia,
Y amor por disonante son;

(3) Obra e edição citadas, tômo 1.º, pág. 39.

Que en vano à la puerta llama,
Quien no llama al corazon.

Los oidos que estan llenos
De los ecos de otro amante,
Por gracias que tu voz cante,
Ni las aman ni echan menos;
Al fim son ecos agenos
Del cariño y aficion;

Que en vano à la puerta llama,
Quien no llama al corazon.»

Esta admirável «cantiga» continua a tradição literária, não criada mas reforçada por D. Luiz de Gongora, especialmente naquela das suas «Letrilhas», tão linda em sua subtileza, que começa:

«*Aprended, flores, de mi*
Lo que va de ayer a hoy,
Que ayer maravilla fui
Y hoy sombra mia no soy.» ([4])

E o que La Casa manteve no lirismo, da mesma forma o fêz na poesia satírica, reaparecendo o veio rústico-humorístico de Gongora nas suas «Letrilhas satíricas» ([5]). De Gongora ou de Quevedo, que nas suas «Letrilhas» satíricas empregou igualmente o «estribilho». Dêste ou doutros, e no lirismo como na poesia jocosa e satírica, pois o seu uso é comum na literatura espanhola. Entre os poetas espanhóis do século XVIII conheço o seu emprêgo,

([4]) Letrilhas — 1.ª — Em qualquer edição das «Poesias» de Luiz de Gongora.
([5]) «Poesias Póstumas de D. Joseph Iglesias de la Casa, presbítero. Tomo 2.º, que contiene las poesias jocosas», edição citada.

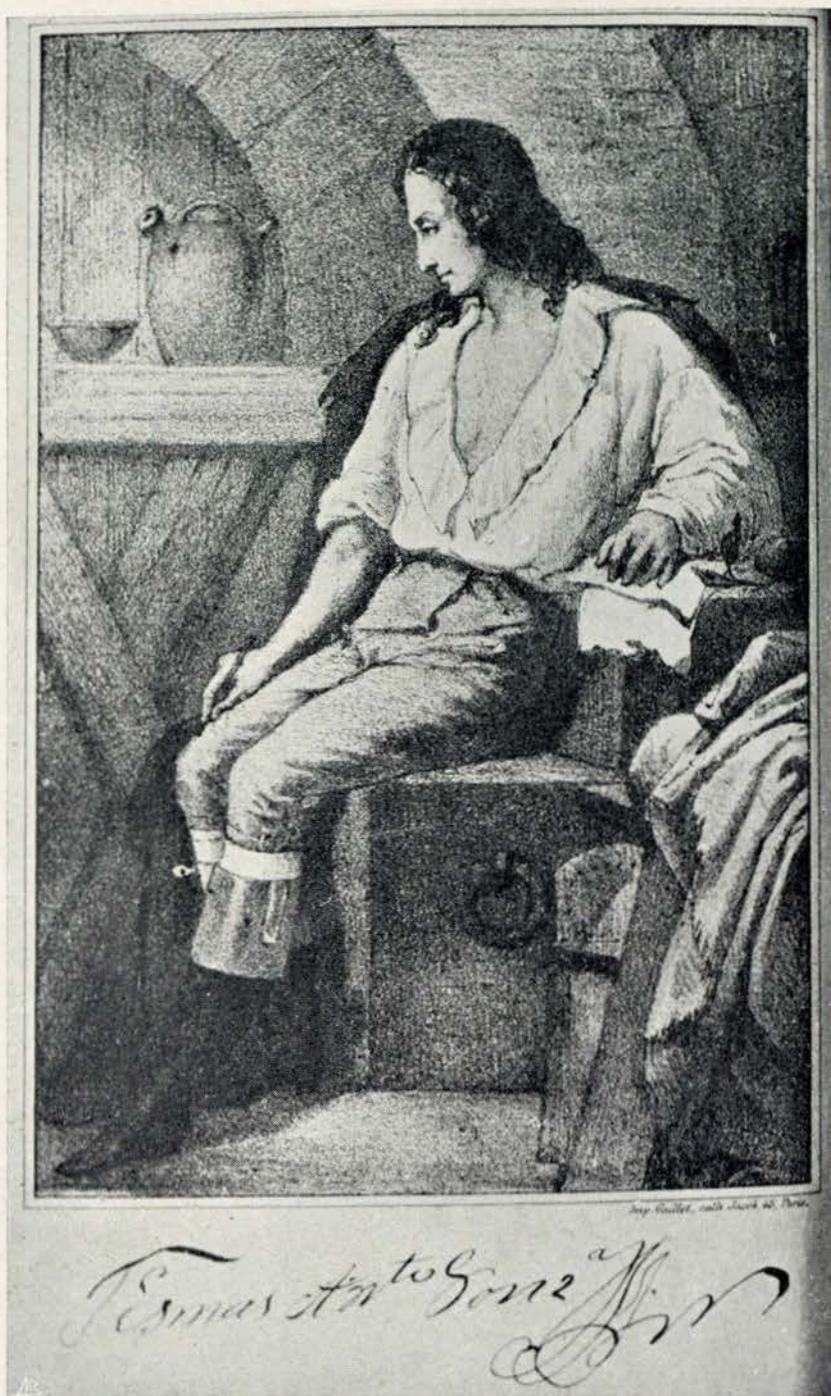
certamente com omissões, mesmo de entre os grandes, em Juan Melendez Valdez e José Cadalso, além de José Iglesias de la Casa.

Já se pode agora concluir, sem fantasia, que não era precisa a persistência directa da poesia galeziana na tradição popular, mas o que dela e do século XV se continuou na tradição literária, e no século XVI e XVII se intensificou, para que no século XVIII encontremos as formas estróficas com emprêgo do «estribilho» e até de estilo ao gôsto popular, artifício belo que nem o neo-classicismo com o seu ideal predominante, mas não único, de renovação das formas clássicas greco-latinas, quis nunca destruir.

Dei o exemplo espanhol, porque à sua evolução literária não poderão os fantasistas que continuam a crítica de «critério romântico» atribuir a influência das «modinhas brasileiras».

*

Para impedir outra generalização simplista, direi, o que não seria necessário se a nossa literatura fôsse conhecida, mesmo pelos seus historiadores, que não por influência espanhola (embora Gongora e Quevedo, pelo menos, a tenham exercido), que existe igual tradição na nossa literatura.

Para o demonstrar, citarei três poetas, separados entre si pelo período de duas gerações (aproximadamente sessenta anos), partindo daquele, supremo, que é na Poesia Portuguesa a influência sempre viva, nunca interrompida e, às vezes, única: Luiz de Camões. Em Camões (n. cêrca de 1525) vemos o emprego do «estribilho» nas «Redondilhas», em quási tôdas as que são designadas por «voltas», sôbre um mote, alheio, ou de alguma «cantiga velha», e que nem sempre rigorosamente é um mote nem dêle «as voltas» são uma «glosa». Entre as suas «Voltas» há as de pessoal, profundo e subtil lirismo, e também as feitas ao «gôsto popular», e as de uma delicada ironia, meio risonha meio dolorida, que não desce a ser sátira. Não há invenção formal de Camões, mas o seguimento (elevado pelo seu alto génio lírico) da tradição que vinha do século XV, e quási todos os poetas portugueses do século XVI, e não só êle, mantiveram.

O poeta Tomás António Gonzaga,
numa gravura da época

Porque Luiz de Camões foi um dos poetas mais admirados, e mesmo seguido com directa receptividade de influências, por Luiz de Gongora, seríamos tentados a ver entre ambos uma maior aproximação do que realmente existe pelo emprêgo semelhante, mas não igual, do «estribilho» que em Camões (mais de acôrdo com a tradição anterior) se limita, quási sempre, a um verso apenas.

As «voltas» são diferentes das «letrilhas» e, apesar do natural conhecimento que êle terá tido de Gongora, é ainda o espírito das «voltas», não o das «letrilhas», o que vemos em Francisco Rodrigues Lôbo. Neste genial poeta (n. cêrca de 1580) vemos, duas gerações depois de Camões, de quem recebeu a principal influência, cantigas, vilancetes e endechas com emprêgo de «estribilho» [6]. Duas gerações mais, já no fim do período do Barroco, mas ainda em seu pleno esplendor e total domínio, vamos encontrar o mesmo emprêgo de «estribilho», por mais variada forma, num grande poeta, que foi uma mulher e freira, Soror Maria do Céu (n. em 1658).

São muitas as suas poesias [7] com «estribilho». Entre elas citarei, como exemplo da forma tradicional, a que começa:

> «*Ai minha Pastora,*
> *Divina Clemência;*
> *Quem me dera ver-vos*
> *Guardando as ovelhas;*
> *Buscando a perdida*
> *por montes e selvas,*
> *E em cada passada*
> *Florescendo as brenhas.*

(6) Podem ver-se, por facilidade, no volume de «Poesias» de Francisco Rodrigues Lôbo, seleccionadas por Afonso Lopes Vieira das «Novelas Pastoris» — Colecção de Clássicos Sá da Costa. Lisboa, 1940.

(7) Podem ver-se, também por facilidade, no XVI volume dos «Subsídios para o estudo da História da Literatura Portuguesa» «Escritoras de outros tempos», pequena mas boa antologia feita pelo Prof. Mendes dos Remédios das obras de «Violante do Céu, Maria do Céu e Madalena da Glória». Coimbra, 1914.

Ai minha Pastora,
Divina Clemência.»

E essa outra cujo estribilho é:

«Ai quão pouco dura
Entre tôdas a flor da ventura.»

Mas entendo dever transcrever, por menos conhecida a sua obra (o que não quere dizer o seja, quanto merece, a de Rodrigues Lôbo) e pelo progresso de arte que há no emprêgo do «estribilho», esta, muito bela:

«Montanhesa que fôste à fonte,
Como suspeito
Que trouxeste água nos olhos,
Fogo no peito.

Quem te trocou no caminho,
Serrana dos olhos negros?
Pois te conheço só hoje
Pelo que te desconheço?
Como suspeito

Que encontraste os teus cuidados
A roubar-te os assossegos?
Se das pedras te fiaste
Ouvi-lo delas espero
Porque em segredos de amor
Nem as pedras tem segrêdo.
Como suspeito

Que o que fiaste das pedras
Hão-de romper os penedos.
Se emmudeces suspirando
Sabidos são teus excessos,
Que pedir segrêdo ao ar
É querer prender o vento.
Como suspeito

Que hás-de dizer a suspiros
O que guardaste a silêncio.
Se dás teu mal a teu pranto
Olha, que em tantos desvelos,
O fiar-te do cristal
É fazer claro o mistério.
Como suspeito

Que pelo cristal do pranto
Te hão-de ver os pensamentos.
Se o coração tens ferido
Declara seus sentimentos,
Pois não há peito cerrado
Onde há coração aberto.
Como suspeito,

Que doente o coração
Grite o mal pelo remédio.

Montanhesa que fôste à fonte,
Como suspeito

Que trouxeste água nos olhos,
Fogo no peito.» [8]

Diante desta poesia, quem conheça o lirismo do período Barroco notar-lhe-á tôdas as suas características, não as más, dos inferiores, mas as fortes e belas, dos seus melhores e verdadeiramente grandes poetas. Quem, ao contrário, se feche à compreensão dêste período inteiro de uma literatura, pelos prejuízos que impedem o seu bom conhecimento, quererá vê-la oposta «ao gôsto da época», e como persistência do período «quinhentista», que erradamente consideram o único forte e belo, integrando nêle (contra o que permitem os factos e datas) obras ou anteriores ou bem posteriores. O Prof. Mendes dos Remédios, julgando-a «linda» (e com razão), dava-a, como exemplo, na poesia de Soror Maria do Céu, de «uma suavidade e um perfume autênticamente quinhentista» (!). Outros, com mais sem-razão ainda, olhando à publicação tardia das obras da grande poetisa Soror Maria do Céu, mas em período em que ainda as mais queridas e triunfantes eram as obras de estilo barroco e de poetas nascidos no período seiscentista, quererão aproximá-la da pretensa «revivescência galeziana do século XVIII»!

A fantasia tudo pode, menos esconder a realidade a quem a quiser procurar e compreender. E a realidade é, como mostrei por alguns exemplos, a existência de uma tradição culta, na nossa literatura, do emprêgo do «estribilho», acompanhando ou não uma aspiração artística, também continuamente manifestada, que procura dar a «singeleza» de estilo «popular» e nada, afinal, tem dêle, nem na influência da arte do povo teve origem.

Esta tradição literária — culta, portanto — ainda se mantém, duas gerações depois de Soror Maria do Céu, em outro grande poeta, da pri-

(8) «A Preciosa», etc. Sua autora a Madre Mariana Clemência (seu pseudónimo literário), Vol. 1.º, Ano 1731. O Prof. Mendes dos Remédios, que não a incluíu no corpo da sua selecção das obras de Soror Maria do Céu, transcreveu-a no prefácio (pág. XXI e XXII da edição citada).

meira geração triunfante do Neo-Classicismo: em Cláudio Manuel da Costa (n. em 1729). E a êste, precisamente, devemos considerar, até pela declaração que fêz nos seus versos, como o «mestre» de Gonzaga, ou seja, do maior poeta do Neo-Classicismo Português.

Não se nota nos versos de Cláudio nenhuma directa influência da poesia popular, nem a ela foi beber nenhuma sugestão. Mesmo o estilo «pastoril», não *falso*, como se diz, mas *artístico*, recebe-o de uma longa tradição literária, e não o procura moldar (como outros, e particularmente no século XVII, o fizeram) ao falar do povo.

Os influxos que recebeu a sua poesia (que nem por isso é menos original e pessoal) são muitos, mas todos da mais alta cultura: dos clássicos gregos e latinos e mais pròpriamente dêstes e de Horácio, em particular; e dos grandes poetas portugueses dos períodos anteriores. Como influência, entre tôdas dominante, a de Camões, e também a de Rodrigues Lôbo, mas não o das «Églogas», o das Novelas Pastoris, injustamente denegridas, mesmo por aquêles que querem dar-se por admiradores dêste genial poeta.

Não já influência de mestres, mas paralelismo se pode notar entre êle e os outros poetas a cuja época pertence. Há mesmo mútua influência de contacto entre êles, no período dos seus estudos em Coimbra. Esquece-se, habitualmente, que Cláudio é, tal como Garção e Diniz da Cruz (a cuja geração pertence), um dos criadores do Neo-Classicismo na sua primeira época, já de triunfo. Não é dêles, por forma nenhuma, um discípulo, mas um colaborador num grande e necessário movimento literário ([9]).

Se em vez das reivindicações de «nativismo», que não passam da redução da poesia a um pitoresco «local», se tivesse já querido ver a contribuïção original do Brasil para a comum cultura lusíada, o nome de

([9]) Alberto Tôrres, no seu trabalho (aliás valioso, mas não como crítica) «História da Literatura Brasileira — Época de Transformações — século XVIII», fala da influência de Garção sôbre Cláudio. Com o sentido que êle dá a esta indicação, não está certo. Mas (o que pode a fantasia!) também Alberto Tôrres dá Cláudio como tendo recebido o influxo de Bocage, que nasceu quási quarenta anos após, e que apenas atingia a maioridade dois ou três anos antes da morte de Cláudio Manuel da Costa...

Cláudio Manuel da Costa subiria a um primeiro lugar. Porque êle foi, a par dos outros grandes poetas do primeiro período do Neo-Classicismo, um criador. Dentro dêle, pela diferença dos mestres em que se apoia, como pelo seu génio próprio, estabeleceu uma tendência que viria a predominar no período seguinte (o de Gonzaga, Silva Alvarenga, José Anastácio da Cunha) sôbre a tendência nascida de Garção, também mantida.

São essas «influências» procuradas por Cláudio, por natural simpatia de gôsto, as dos Italianos. Não a de Petrarca (os seus Sonetos são camonianos e não petrarquianos), mas a dos Árcades, que em Itália vinham, desde o século XVII, reagindo, aliás sem grande novidade, contra a poesia do Barroquismo. O recebimento destas influências não é exclusivo de Cláudio nem começa com êle. Anteriores, mantêm-se noutros neo-clássicos portugueses. Mas são nêle, o que não sucede com qualquer outro da sua geração, fortemente predominantes.

Revela-o, mais ainda que a parte da sua poesia em italiano, o que na língua nacional conseguiu transmitir (aumentando-lhe a beleza) da aspiração dominante da poesia italiana naquela época, a da *musicalidade*. Esta tendência da poesia italiana para o musical e «cantável» vem crescendo até à poesia de Metastasio, e nela se dissolverá no êrro literário de uma finalidade apenas musical. Obras de teatro, como poesias líricas, nelas incluídas ou independentes, terão intuito musical. Não o da música das palavras em si (mais variada e bela), mas a que já é concebida para ser cantada.

Como a poesia lírica popular, que é sempre cantada, fará o emprêgo do «estribilho» e preferirá os versos de pequena medida. Mas há uma diferença essencial, favorável à maior beleza da poesia do povo: nesta, o canto dá origem à criação pròpriamente poética, livre; naquela, há (como nas falsas quadras populares), uma voluntária submissão às facilidades que exigem os que hão-de musicá-la. O momento de concepção é sobrecarregado com uma finalidade não poética. Na forma deixa de se procurar o que é essencial — a sua correspondência com o pensamento e o sentimento que deve exprimir — para se submeter a exigências alheias. A música própria

da poesia, o ritmo superior, e mais complexo e variado, da palavra, subordina-se, com prejuízo da expressão, ao «canto».

Não foi êste o único período das literaturas em que a poesia se submeteu a um fim alheio à directa expressão musical da palavras, servindo a música. No século XV, e em Portugal, a facto semelhante se pode atribuir o predomínio, quási absoluto, do emprêgo do verso de sete sílabas. Mas nunca como na literatura italiana e num longo período que já vem do fim do século XVI e abrange, quási por inteiro, os séculos XVII e XVIII, esta submissão da poesia à música foi mais completa. Em parte, mesmo, nefasta. Toma a nossa literatura a sua influência quando e com quem esta «poesia musical» atinge o apogeu, sendo, conjuntamente, uma inferiorização da poesia e o fim e decadência de um longo movimento literário.

Mas o que numa literatura é um fim, e não tem nela já possível evolução fecunda, carecendo de uma reacção (e na Itália se deu a reacção contra a «poesia musical»), pode ser elemento fecundante de outra literatura. E é-o sempre que, conjugado com outros ideais, apenas lhes acrescenta uma nova aspiração.

Foi isto, precisamente, o que se deu com a influência da «poesia musical» da Itália, mesmo na sua forma menos nobre das «Operas», mas, com mais elevação, no conhecimento directo do seu maior realizador, Pietro Metastasio, e talvez, também, de Carlo Inocenzo Frugoni. Não faço, porém, aqui a história literária de todo o nosso Neo-Classicismo, e não tenho que dizer como êle recebeu os influxos não só, como se tem dito, do «classicismo francês», mas dêste, da Itália, da Espanha, e também já da Inglaterra, combinando-se e absorvendo-os por forma variável, conforme os autores, submetendo-os à nossa própria tradição e ao génio nacional, sem qualquer subserviência ou baixa imitação, nos superiores. E os outros não contam, em literatura.

*

Cláudio Manuel da Costa, poeta neo-clássico e um dos quatro ou cinco maiores da sua época, foi quem melhor nacionalizou a aspiração da

«poesia musical», e por êsse meio influíu, directa e poderosamente, sôbre Tomaz António Gonzaga e, através dêle, em tôda a nossa literatura posterior.

A sua admiração pela poesia italiana dessa tendência revela-se pelos seus versos em italiano e as suas traduções de Metastasio. Mas elas poderiam significar apenas um gôsto exterior à sua própria criação poética, o reflexo de uma simples moda, alheia à sua poesia pessoal. O que interessa, por isso, não é dar provas (tão abundantes e fáceis) da sua cultura italiana, mas pôr em evidência as poesias em que mostra como absorveu a sua influência e como, recriada, a transmitiu à nossa literatura.

Advirta-se, porém, desde já, que essa influência não foi única, nem o desviou da tradição nacional, sobretudo a camoniana, dominante, que melhor se vê nos seus Sonetos. Darei apenas dois exemplos. E que outras criações dêste teor não tivesse, seriam suficientes para se ver como a tradição nacional, por elas não contrariada, se enriqueceu na directa absorção, por Cláudio Manuel da Costa, da influência de Metastasio.

Todos os que medianamente conhecem a poesia portuguesa se recordam, por certo, da tão bela e musical (no sentido estrictamente poético da palavra) «Despedida de Fileno a Nize», que começa:

«Adeus, ídolo amado,
Adeus, que o meu destino
Me leva peregrino
A não te ver jamais.
Sei que é tormento ingrato
Deixar teu fino trato:
Mas quando é que tu viste
Um triste
Respirar!

A casa onde nasceu, no Pôrto, Tomás António Gonzaga

Tu ficas; eu me ausento:
E nesta despedida,
Se não se acaba a vida
É só por mais penar.
De tanto mal e tanto,
Alivio é só o pranto:
Mas quando é que tu viste
Um triste
Respirar!»

A sugestão directa da sua criação (sem o mais leve plágio nem subserviência de imitador) está numa das «Canzonette» de Metastasio, «La Partenza», que é também uma despedida de «Fileno» dirigida à sua amada «Nice» (10).

Transcrevo as duas primeiras estrofes e a última:

«*Ecco quel fiero instante!*
Nice, mia Nice, addio.
Como vivrò, ben mio,
Così lontan da te?
Io vivrò sempre in pene,
Io non avrò più bene;
E tu, chi sa se mai
Ti soverrai di me!

(10) «Opere scelte di Pietro Metastasio, publicate da A. Butura». Tômo 2.º, Paris, 1830 (Didot).

Soffri che in traccia almeno
Di mia perduta pace
Venga il pensier seguace
Su l'orme del tuo piè.
Sempre nel tuo camino,
Sempre m'avrai vicino;
E tu, chi sa se mai
Ti soverrai di me!
....

Pensa qual dolce strale,
Cara, mi lasci in seno:
Pense che amé Fileno
Sensa sperar mercé:
Pensa, mia vita, a questo
Barbaro addio funesto;
Pensa... Ah chi sa se mai
Ti soverrai di me!

Marco o corte da rima interior do último verso do «estribilho», porque sei a natural desatenção dos leitores de poesia, desde que se tornou moda negar o valor de uma «arte poética». O motivo da inspiração é o mesmo, e até sugestionado o de Cláudio pelo de Metastasio. A mesma é a construção dos estrofes e o emprêgo do «estribilho» ([11]), apenas com uma alteração, para melhor, no seu ritmo final.

Pois apesar dessa verdadeira filiação, a poesia de Cláudio é não só diferente, pelo que tem de pessoal e muito alto, mas bem mais bela. Verdade seja que Cláudio tinha, a seu favor, na língua portuguesa um instru-

([11]) Sòmente uma alteração: o último verso de Metastasio completa o ritmo de 6 sílabas com dois versos de rimas agudas de 4 e 2 sílabas. Cláudio separa-o num primeiro verso de 2 sílabas e rima grave e um segundo de 3 sílabas e rima aguda. O ritmo de 6 sílabas ainda, mas mais belo.

mento poético superior ao da língua italiana. A natural e muito maior e mais complexa beleza da língua portuguesa impede-a (o que nas óperas será grave defeito) de se dissolver, sem traição, num canto, e faz que repila tôda a música que não a sirva como principal elemento da beleza procurada. Mas, além disto, era preciso que, embora sugestionada pela «poesia musical», fito do autor italiano, houvesse um outro, mais alto e mais próprio fim poético. Assim o compreendeu Cláudio Manuel da Costa e, por isso, não houve subserviência, antes elevação, do poder criador. Melhor o mostrará, ainda, o outro exemplo dêste influxo sôbre que se fêz a sua criação bem pessoal.

Todos se lembrarão de outra poesia de Cláudio, e uma das mais belas, intitulada «Lira»:

> *«Que busco, infausta lira,*
> *Que busco no teu canto,*
> *Se ao mal, que cresce tanto,*
> *Alívio me não dás?*
> *A alma, que suspira,*
> *Já foge de escutar-te;*
> *Que tu também és parte*
> *Do meu saüdoso mal.*
>
> *Tu fôste, eu não o nego,*
> *Tu fôste, em outra idade,*
> *Aquela suavidade*
> *Que amor soube adorar;*
> *Do meu perdido emprêgo*
> *Tu fôste o engano amado;*
> *Deixou-me o meu cuidado*
> *Também te hei-de deixar.»*
> ....

Não é difícil encontrar a sugestão rítmica desta poesia em outras de

Metastasio, por exemplo nas *Canzonette* «La Libertà» e «Palinodia». Transcreverei, apenas, o início da primeira:

«*Grazie agl'ingani tuoi*
Al fim respiro, o Nice;
Al fim d'um infelice
Ebber gli Dei pietà.
Sento dá lacci suoi,
Sente che l'alma e sciolta;
Non sogno questa volta,
Non sogno libertà.»

De tôdas estas cançonetas de Metastasio como das «Canções» de Frugoni, que do mesmo género são, para as poesias, autênticas e belas poesias, de Cláudio, vai uma diferença enorme: a da sugestão da «poesia musical», para a realização, sôbre ela, de uma verdadeira «música poética».

Já sabemos, agora, de que origem culta, de que tradicionais influências literárias, absorvidas e recriadas por um grande poeta, proveio o directo influxo que permitiria a mais original e mais alta criação rítmica do Neo-Classicismo Português — a de Tomaz António Gonzaga.

Entre as influências literárias por êste recebidas, a que lhe vem do seu amigo e mestre Cláudio Manuel da Costa é a mais directa, reforçada ainda pelo convívio, os conselhos pessoais, as emendas sugestionadas de alguns versos. É, porém, o valor intrínseco dessa influência o que mais importa.

Nascido e criado em Portugal, Gonzaga recebera a influência de alguns, pelo menos, dos grandes criadores do primeiro período do Neo-Classicismo; influência já complexa, em verdade, pelos muitos influxos que nas suas obras convergiam.

Foi no entanto só em Vila-Rica — no Brasil — que, por virtude de um grande amor feliz, desabrochou o génio lírico que a desgraça tornaria um dos maiores da Literatura. Aos dois choques psíquicos do amor e da

desgraça temos de acrescentar (para não cairmos no simplismo generalizador da «crítica romântica») quanto da cultura fundamente absorvida e das influências literárias pôde ser sugestão para o seu génio.

Precisamente na época da vida de Gonzaga em que um grande amor exaltava o seu natural poder criador, Cláudio Manuel da Costa foi para êle a maior influência literária.

Para usar do «estribilho» como processo artístico (pela maneira mais pessoal, mais variada e bela), Gonzaga não necessitaria em absoluto da influência de Cláudio. Bastava-lhe, quando outros poetas portugueses não conhecesse inteiramente, a sua constante e confessada leitura de Camões. Poderia também advir-lhe, a primeira sugestão dessa forma, da leitura dos italianos (só fala, porém, de Torquato Tasso) ou dos espanhóis (há referências suas apenas a Cervantes, e sabemos da leitura e meditação de Gracian), ou mesmo franceses. Mas a sugestão directa é mais natural, quási certo, lhe tenha vindo das obras de Cláudio Manuel da Costa e do convívio com êle. ¿Só a sugestão (quási desnecessária) do emprêgo do «estribilho»? Seria, nesse caso, bem pouco e tôda esta demonstração só teria tido a virtude de anular o êrro da «crítica romântica» de filiar a nova forma lírica de Gonzaga na persistência das formas poéticas «medievais» e «galezianas» entre os colonos portugueses do Brasil.

É bem maior a influência de Cláudio sôbre Gonzaga, representando, aliás, o fim de uma longa aspiração literária, por Cláudio sentida e recriada com alto poder. Foi a recriação da «poesia musical», feita, sôbre a directa influência italiana (de Metastasio em particular), por Cláudio Manuel da Costa, a base sôbre que se ergueu a nova e maior realização de Gonzaga: — um lirismo que, não só pelas palavras e o que dizem, mas também pelo ritmo, exprime os sentimentos.

Da «poesia musical» que submetia os versos a um canto exterior dêles independente, ou mesmo (quantas vezes) a êles contrário, através da sua recriação, por Cláudio, ia nascer uma poesia em que não só a forma e a medida do verso, mas o seu canto íntimo e próprio, exprimem, lìricamente, tôda a vida sentimental, alta e nobre, de um poeta de génio.

Menos pela combinada harmonia das palavras (o que seria a grande realização de Bocage) do que pela adopção de um ritmo geral, de uma melodia própria para cada poema, de acôrdo com o sentimento nêle dominante e que por ela se torna mais expressivo.

Em Tomaz António Gonzaga a melodia de cada uma das suas *Liras* (marcada ou não pelo refôrço musical do «estribilho») está sempre em acôrdo íntimo e perfeito com o sentimento que em cada uma delas se exprime. A harmonia de cada verso ou de cada estrofe pode não ser perfeita (e por vezes não o é), mas uma subjacente melodia faz, de facto, dos seus pequenos poemas as «liras» com que êle quis exprimir o seu amor, a sua coragem, a sua desgraça. A musicalidade expressiva da poesia foi êle um dos primeiros, senão o primeiro, a realizá-la plenamente, quere dizer, com o tom próprio a cada poesia, e não apenas com o tom próprio de cada metro ou com a harmonia especial que cada poeta lhe impõe.

Conquista admirável da poesia do Neo-Classicismo Português, ela atinge a plenitude com Gonzaga. Por isto se explica que, sendo êle clara e nìtidamente um poeta neo-clássico, tenha tido tão larga e funda influência, mesmo formal, sôbre a poesia do Romantismo, e mais ainda da sua segunda fase, através de João de Deus.

Para bem se compreender o nosso Neo-Classicismo, era, por tudo isto, necessário estudar através de que longa evolução literária e por virtude de que admirável recriação da «poesia musical», feita por Cláudio, se tornou possível a criação rítmica, tão bela, de Tomaz António Gonzaga.

Cláudio Manuel da Costa tem a excepcional e comovente glória de, sendo um grande poeta, ter sugestionado uma poesia nova (e, pelo espírito, bem diferente da sua) num discípulo que foi ainda maior do que êle, mas sempre como mestre o estimou.

Gonzaga, êsse, além do valor da sua elaboração de uma musicalidade poética mais complexa e perfeita, deu-lhe o poder e originalidade do seu génio e criou um *lirismo* que é dos mais belos de tôdas as literaturas, na expressão do amor real e vivido — na felicidade, como na desgraça.

CEMITÉRIO

Dizem que há, por trás dos muros,
Lírios, pérolas, abelhas!
Dizem que há bôcas vermelhas
E seios, intactos, duros!
Que há quem se vista de sêda
Para então se desnudar...
E que as sombras na alameda
Só bolem quando há luar...
Falam de beijos roubados;
De ventres benditos cheios!
E de límpidos pecados
E duros, intactos seios!
Porém, a noite comprida
Cobre esqueletos medonhos...
— Primeira noite, dormida
Sem a música dos sonhos!
Nos corvos brilham veludos,
Nos vermes brincam anéis.
— Noite em que os homens são mudos
E em que os bichos são os reis.
Dizem que ao longe ainda há rios
E que há barcos sôbre o mar...
— Ai! portões, portões sombrios,
Fechai-vos mais devagar!

PALÁCIO COMPRADO

Ergue-se em mármore a lareira acesa.
Sôbre as arcas há jarras de cristal
Com rosas negras, de irreal
Beleza.

Nem lágrimas nem risos. Nenhum grito.
E o retrato da dona do castelo
Tem nos olhos dois blocos de granito.

¿Como pode ser duro
O que é tão belo?

As horas vão passando... Cresce o muro.
Nos espelhos sem fim, a mesma valsa
Deu movimento aos corpos — não deu vida.

Um dia há-de quebrar-se a pedra falsa!
— Mas está longe a sombra prometida...

PEDRO HOMEM DE MELO

PORQUÊ MUSEUS?

por

ADRIANO DE GUSMÃO

PORQUÊ museus?

Esta pregunta já se tem formulado na bibliografia estrangeira, à qual não podia deixar de ter sido dada uma resposta tranqüilizadora e satisfatória. Contudo, não é inoportuno repeti-la aqui em Portugal, sabido, como é, ser o Museu uma instituïção cultural que entra pouquíssimo ou quási nada na vida do cidadão português, quer como jovem estudante ainda, quer como adulto curioso e sensível.

No nosso país visita-se, geralmente, um museu com o fim de *distracção*. Assim mesmo. O Museu não passa, para a grande maioria dos portugueses alfabetos, de um lugar que deve divertir as gentes. Se o museu não oferece coisas espectaculosas, já se sabe que fica condenado a uma vida tumular.

Ora, como muito bem diz Ananda K. Coomaraswamy, com a sua reconhecida autoridade em matéria de arte: — «Mas a função de um museu ou de qualquer educador não é a de lisonjear e divertir o público».

É claro que resulta disto mesmo qual o verdadeiro fim do Museu: o de *educação*. Na verdade, essa opinião é confirmada nas seguintes palavras: — «Se a exibição de obras de arte, como a leitura de livros, é para ter um valor cultural, isto é, se é para alimentar e aperfeiçoar o nosso desenvolvimento, como as plantas são alimentadas e crescem em terrenos próprios, é para a compreensão e não para a pura sensibilidade que o apêlo deve ser feito».

Bem entendido que uma colecção, por muito grande valor que tenha sob o ponto de vista cultural, não deve deixar de ter uma apresentação agradável ao visitante. É hoje norma seguida pela museologia cuidar da

distribuïção das peças nas galerias de exposição, reservando sòmente para os estudiosos, os especialistas, os fundos em que as peças se acumulam sem obediência a qualquer razão de ordem estética. E compreende-se que assim seja. O especialista tem o espírito já disciplinado pelo estudo e, além disso, procura nas colecções dos museus os documentos de que as suas investigações carecem. O estudioso não vai à procura nem da beleza — mesmo quando de obras de arte se trata — nem de distracção para os sentidos. O estudioso vai com um fim determinado, que resiste a fadigas e ao ambiente meramente prático dos armazéns de reservas.

Já o visitante comum de exposições e museus é uma individualidade delicada, arisca, exigente, quási sempre *mal educada* nestes assuntos culturais. Daí ser necessário rodeá-lo de especiais cuidados, evitando-se-lhe a fadiga e o aborrecimento. E muitos dos museus estrangeiros procuram atraí-lo por vários meios, quer pelo confôrto das suas instalações, quer pela maneira insinuante como se oferece e revela a lição contida na matéria exposta.

É certo que, no respeitante a Portugal, os museus, na quási totalidade, ainda não deram o grande passo em frente para junto do público. Pode-se, no entanto, já referir a boa apresentação interna das suas colecções por parte do Museu Soares dos Reis, do Pôrto, e bem assim todo um plano moderno de actividade cultural que o Museu das Janelas Verdes, em Lisboa, tem em vista executar, a par das profundas transformações por que passarão as suas salas, algumas já definitiva e admiràvelmente dispostas, como as de cerâmica. Aguardamos, por outro lado, com o mais vivo interêsse, as remodelações anunciadas pelo Museu de Arte Contemporânea. O Museu dos Côches melhorou imenso as suas instalações.

Estamos, por conseqüência, em vésperas de assistir a um rejuvenescimento dos nossos Museus. Essa modernização, ainda que provenha só de dois ou três museus de arte, pode vir a frutificar em estabelecimentos congéneres nacionais, como o museu de carácter científico, pelo seu destino, não pela sua organização, porque, neste campo, o panorama português é desolador.

Os museus arqueológicos, por exemplo, quando os comparamos com os similares de Espanha, para não irmos mais longe, ficamos abismados pela distância que os separa. O Museu Arqueológico e Etnológico de Belém, museu da capital, nem para museu provincial servia no país vizinho. E ¿quem fala do nosso Museu de Ciências Naturais, um caso que, verdadeiramente, brada aos céus?

A propósito de museus arqueológicos, o que vimos em Espanha é consolador. Os das duas capitais, Madrid e Barcelona, são modelares no capítulo de apresentação didáctica, sobretudo o de Madrid. E o de Barcelona é, hoje, um elegante Museu, que apetece visitar repetidas vezes.

Dêstes exemplos se infere que um museu tido, pela sua especial natureza, como rebarbativo e sonolento, pode muito bem transformar-se num centro vivo e atraente de cultura, ensinando o visitante de maneira insinuante, exercendo, por conseqüência, uma atracção constante, que é verificada no próprio número de pessoas que lá vão. Quando o Museu Arqueológico de Madrid era o que são tradicionalmente os museus arqueológicos, o total de visitantes não ia além de 10.000 por ano. Assim que há pouco tempo — em 1941 — foram modificadas as salas, tanto sob o ponto de vista material, como em orientação — ainda que a título de ensaio — o público ascendeu logo aos 30.000; isto sem outra propaganda do que a nascida da própria natureza da transformação, pelo agrado que ela causou ao público.

Pela existência apagada e estagnada da maioria dos nossos museus não se deve supor que êles são inúteis. Pelo contrário, é preciso reavivar o espírito que levou a fundá-los, confiando na grande missão que lhes incumbe. É, até, necessário aumentar o número dêles. Não faltam matérias que exigem a criação de um museu, como seria o Marítimo. Madrid, cidade sem nenhumas tradições náuticas, possue um valiosíssimo Museu Marítimo, e o de Barcelona é, certamente, o mais sugestivo do Mundo, pois as suas instalações são as dos quinhentistas estaleiros navais da capital catalã.

Ainda há pouco, nesta revista, Luís Reis Santos pugnava pela criação

de um Museu de Artes Gráficas. Muito bem. Da sua existência só adviriam benefícios educativos, não apenas para o grande público, mas, decerto, para os profissionais das indústrias gráficas. O ideal máximo de um Museu, como se concebe lá fora, é o de fazê-lo intervir na vida diária, melhorando esta, já quando as suas colecções podem vir a influenciar a qualidade dos produtos devidos ao «artesanato» ou à indústria, já também pelo papel educativo que elas devem desempenhar na divulgação de documentos históricos, científicos e artísticos.

O Museu, segundo o nosso conceito, deve ser como que um alto instituto de cultura, a par da Universidade. Na América — e não só na do Norte — êle é o complemento natural desta. Um exemplo, como prova insuspeita e insofismável: — Em 1940 foi oficialmente determinado na Argentina que os cursos de história e geografia fôssem também feitos nos Museus Históricos, como o de Buenos Aires, através de visitas explicadas, a fim de facilitar a sistematização no desenvolvimento dêsses estudos e, ao mesmo tempo, *encorajar os estudantes a visitarem os museus* (1).

O Museu será como que uma Faculdade, livre, viva, mais próxima, mais barata e até mais proveitosa, em certos casos, do que a regular das universidades. A Universidade é cara, muitas vezes enfadonha e mais *morta* do que um museu, pois que neste, ao menos, há obras reais, há documentos autênticos de estudo, que só precisam de ser explicados para serem inteiramente compreendidos. Na Universidade cultiva-se, fundamentalmente, a memória; no Museu educa-se a *observação*, através da qual se efectua o nosso verdadeiro e supremo desenvolvimento espiritual.

O Museu, servindo o estudante — e não serve mais nem melhor no nosso País pela indesculpável deficiência do Ensino —, deverá ser, por excelência, o Instituto Popular de Cultura. Assim como a criança precisa, para estudar com gôsto, que se lhe desperte um «centro de interêsse», igualmente o povo, que vive, infelizmente, na infância da cultura, necessita, para apreender todo êste maravilhoso património da civilização — que

(1) V. *Mouseion* — Março de 1940, pág. 15.

envolve tôdas as conquistas das ciências e das artes, através da História — que haja um «centro de interêsse» a acordar a sua curiosidade e a sua ânsia de saber. Em nenhum sítio melhor do que no Museu êle se pode encontrar, pois que êste, com as suas sugestivas colecções, proporcionará a *lição* sem o enfado das coisas escolares, acompanhando-a de um desvêlo que só muito raramente aparecerá numa aula.

O equilíbrio cultural da sociedade só poderá efectivar-se através da trilogia: Escola, Biblioteca e Museu. E, note-se, a tendência moderna é para quási fundir neste último as funções das outras duas instituïções.

Portanto, assentemos na utilidade do Museu e na grande missão que lhe cumpre desempenhar. Estas nossas reflexões, aparentemente excessivas, mais não são do que o desenvolvimento do espírito fundacional dos museus públicos, quando êles surgiram no século XVIII. Tornámos, pois, explícito o que êles já continham antes mesmo da Revolução Francesa, ao aproximá-los das necessidades do mundo moderno, tendo no pensamento *tôdas* as iniciativas já postas actualmente em prática pelos mais progressivos museus europeus e americanos.

Ficaria incompleto êste como que programa museístico, se não nos referíssemos também à necessidade de o público aprender por si a visitar um museu. São dois movimentos que devem ser simultâneos e solidários. O do Museu, indo ao encontro do visitante, chamando-o e pondo ao seu serviço as suas colecções; o do visitante, praticando como que uma ética especial quando se disponha a ver um Museu.

A primeira recomendação a fazer é a de que o visitante vença em si a tentação de ver todo o museu de uma só vez. Caso contrário, numa grande colecção ou numa variedade de colecções, só advirá o cansaço. Atribue-se depois ao museu — não nos referimos, bem entendido, aos caóticos museus de tipo antigo — um mal de que êle não é responsável. O visitante é que deve disciplinar-se, adoptando de preferência uma atitude de selecção perante a heterogeneidade das colecções, quando elas são variadas. Ver antes em profundidade do que em quantidade, eis a regra.

Depois, o museu não é um lugar para se visitar uma vez só; é êrro

pensar que se fica a conhecê-lo ao primeiro contacto, mesmo tratando-se de um museu pequeno. Para uma impressão geral, de viajante apressado, basta essa visita superficial. Mas para fruir tôdas as riquezas (não há nenhum museu que não tenha as suas preciosidades), são necessárias repetidas visitas, quanto mais não seja para *gozar* as obras de arte, se é por elas formada a colecção do museu. Sempre a boa peça musical ganha em ser ouvida mais de uma vez; também a obra de arte plástica só revela todos os seus segredos a quem convive amiüdadas vezes com ela.

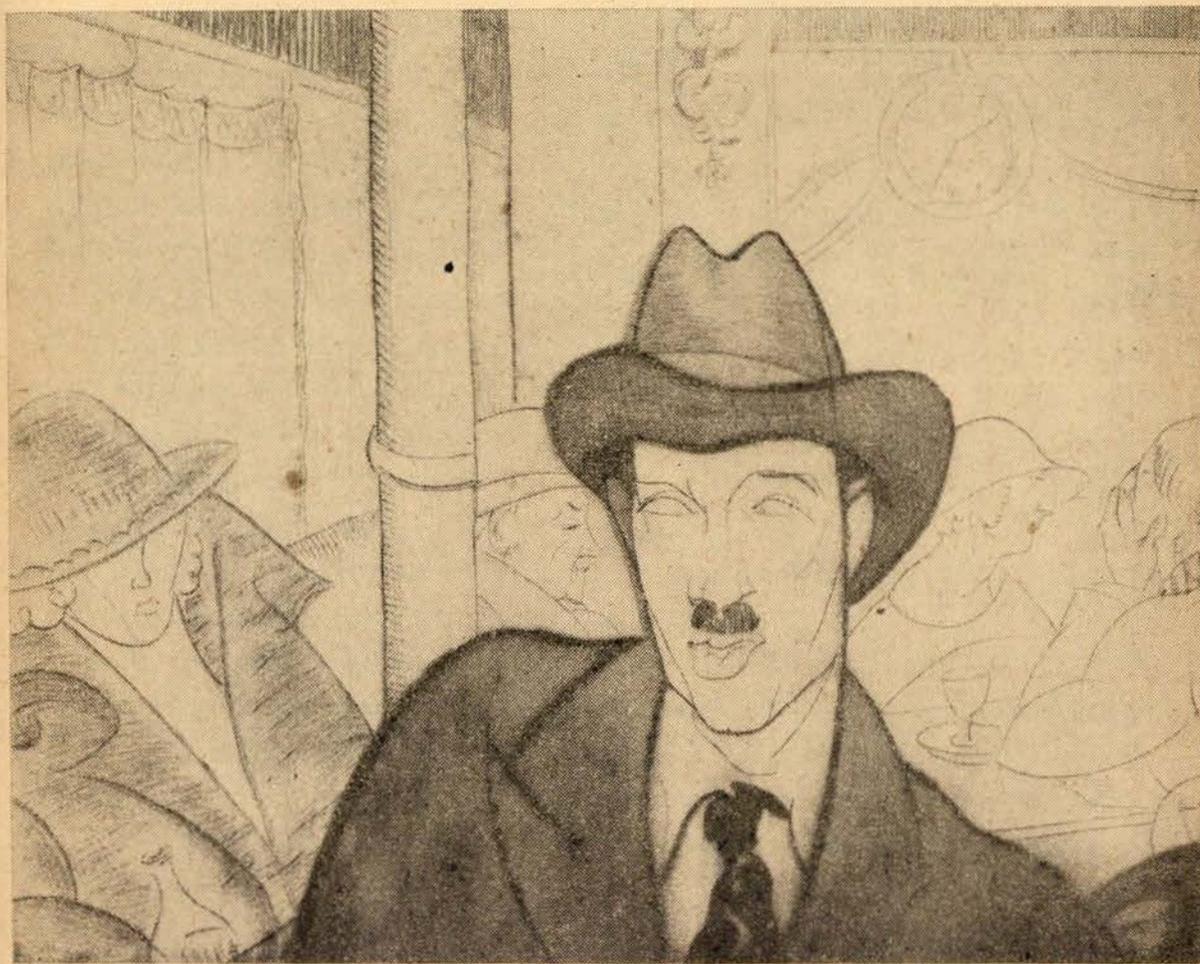
Outra recomendação a fazer a qualquer pessoa que vá visitar um museu, é acêrca da hora escolhida para êsse efeito. Aqui em Portugal, é costume empregar as horas da tarde para essas visitas e demais distracções. Ora, muitas vezes, êsse bocado da tarde coincide com o período da digestão do almôço. Daí, rápida fadiga e, até, dores de cabeça, mal que depois se empurra para cima do museu... Em Espanha todos os museus estão fechados da parte da tarde, salvo o Museu do Prado; mas, mesmo êste, está encerrado durante as horas destinadas ao almôço. Êste hábito traz inconvenientes ao forasteiro que não dispõe de muitas manhãs para visitar todos os museus que lhe interessam, mas tem a virtude de obrigar o visitante a freqüentar estes estabelecimentos culturais à hora *óptima* do seu espírito.

«O prazer de visitar os museus — escreveu, elegante e acertadamente, Henri Verne ([2]) — participa do desporto, do turismo, do pitoresco, mas, para ser muito vivo, êste gôsto exige uma certa preparação. Ora esta iniciação não é fàcilmente acessível a todos. Cada um de nós é absorvido pelas suas ocupações, pelo cuidado de se instruir e de se cultivar na sua especialidade, e isto é bem legítimo. É raramente fácil e é sempre custoso obter os livros de arte e, se há guias, bem redigidos e ricamente ilustrados, é preciso reconhecer que a leitura de um guia, no museu, diante da obra que se quere admirar e compreender, é muito fatigante e aborrecida. Enquanto se lê, não se olha; mas é preciso ter lido para saber ver, e uma vez que se leu não fica tempo para olhar bastante, porque se está apressado para

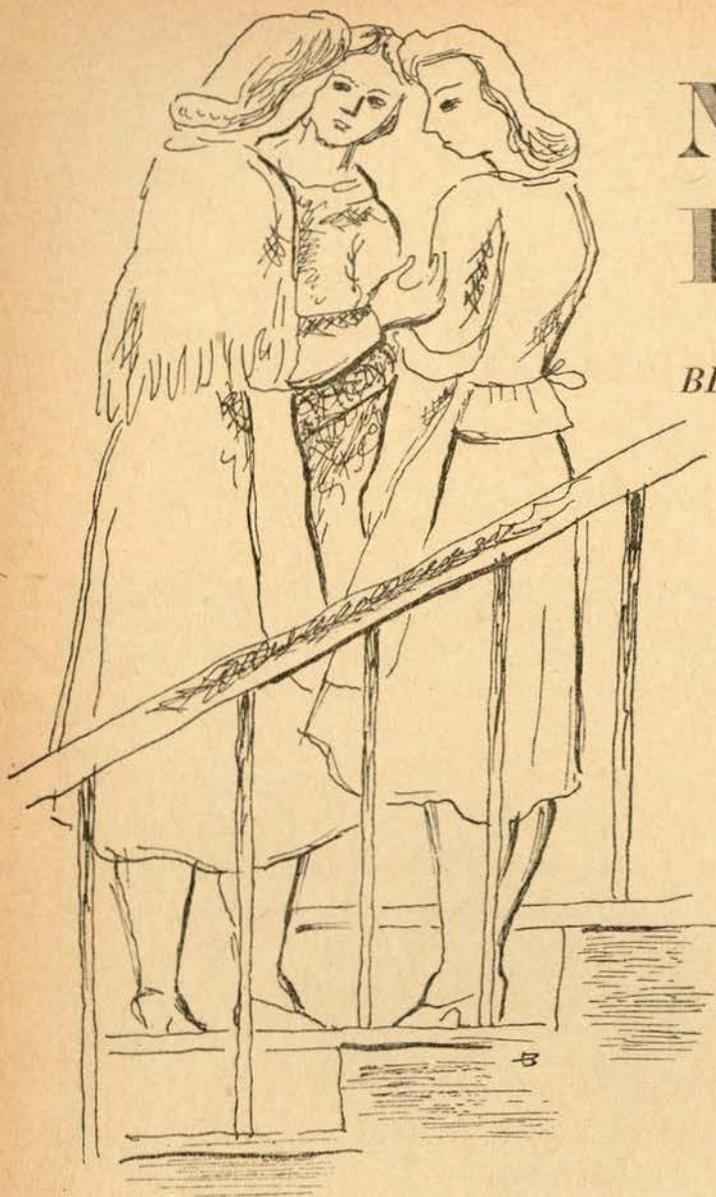
([2]) V. *Mouseion* — 1931, págs. 139-41.

passar a outra coisa, no desejo de tudo ver e do facto de um companheiro, que vos escutou com proveito e sem esfôrço, vos arrastar já para mais longe.»

«Os conservadores de museus têm-se preocupado, desde há muito, em desenvolver nos seus visitantes alguns elementos de erudição, indispensáveis, como a arte de ver; êles procuram exercitar, ao mesmo tempo, o espírito e os olhos do visitante. Com esta intenção, têm organizado já conferências que são feitas por funcionários qualificados, diante das próprias obras. É o caso, por exemplo, dos museus belgas, ingleses, franceses, alemães, etc.»

Fiquemos por aqui na transcrição, pois que dá já motivo de sobejo para meditar, confirmando, implìcitamente, a pertinência dêste arrazoado.

PONTA-SECA DE DIOGO DE MACEDO

AS MÃOS FRIAS

CONTO DE
BRANQUINHO DA FONSECA

Ao entrar a porta da rua, olhou para cima e viu que estavam três pessoas na escada, a conversar em voz baixa. Eram sombras: tinha começado a anoitecer. Mas no patamar havia uma claridade vaga que vinha dali, de uma das portas do primeiro andar. E, de repente, pareceu-lhe que devia ter acontecido qualquer coisa. Subiu.

— Boa noite.

Afastaram-se para ela passar.

— Boa noite.

Foi a voz da senhora Clara que respondeu e, ao mesmo tempo, com a mão papuda segurou-a pelo braço e segredou-lhe ao ouvido:

— Morreu o senhor Pedro.

Virgínia disse, com indiferença:

— Coitado. De repente?

E, com um vago cansaço, ficou a olhar para a porta donde vinha aquela luz amarelada. A senhora Clara disse-lhe que podia entrar.

— Eu?!...

— Sim.

— Para quê?

Reparou então nas outras duas pessoas: um homem novo, bem vestido, e a costureira que morava no rés-do-chão, a D. Augusta, que lhe sorriu com o seu arzinho hipócrita, esclarecendo, amàvelmente:

— Qualquer pessoa pode entrar.

— Mas não me interessa. Nem o conhecia.

— Ah!... não conhecia?

A senhora Clara avançou, afirmativa:

— Não conhecia? Ora essa!... Então não conhecia!? Está aqui há cinco anos...

— De vista, sim. E do baile de carnaval, tem razão, mas nunca lhe tinha falado.

— Ah! isso é outra coisa... Era um bonito homem. E assim de repente!... Isto matou-se, eu digo que se matou; bebeu alguma droga e estoirou. ¿Não viu os olhos dêle? Saídos, brancos, como um ôvo. Aquilo foi de ânsia, do arrebentamento. Isto digo eu, mas eu não sei nada...

— Pode ser... — comentaram do lado.

— Lá natural não foi. Mas, schiu!... Nada de sarilhos...

Virgínia preguntou:

— Porque é que julgam isso?

Cochicharam aos ouvidos umas das outras, para que nem as paredes ouvissem, embora andassem a procurar tôda a gente para espalhar a notícia aos sete ventos. Mas sibilavam em segrêdo, tinha mais sabor:

— Então... ora diga-me, um homem na flor da vida e rico, a quem não faltava nada... que as mulheres eram à bicha, cada princesa que metia mêdo por esta escada acima! As cabras!... Então um homem dêstes...

— Só se fôsse por isso... — interrompeu o indivíduo que ali estava a fazer roda.

— O quê?

— Para se ver livre dessas princesas. Ou então estafaram-lhe o capital.

— É lá dêsses! Por isso já se sabe que não foi. Esteve cá um amigo dêle, que saíu não há dez minutos, e disse que não. Mas êle desconfia dalguma coisa! Olá!... Então entre.

E empurrou Virgínia. Ela segurou-se à ombreira da porta e teimou:

— Não, agora não.

Mas já estava lá dentro. Os outros vinham também, como um cilindro que levasse tudo na frente. Era um vestíbulo, com um cabide, cadeiras e uma arca antiga, em pau prêto, com pregos amarelos. Não estava ninguém. Pela porta em frente via-se uma sala grande com «maples» e sofás. À esquerda estava escancarada uma outra porta: era o quarto com o morto deitado sôbre a cama e velas em volta. A criada surgiu do corredor, para ver quem é que vinha a entrar. Como eram pessoas conhecidas, voltou para trás, sem dizer nada, e desapareceu. O defunto tinha as solas dos sapatos novas, por estrear, a casaca de bom talhe, o peitilho e a gravata branca impecáveis. Aos pés, um ramo de rosas vermelhas. A D. Augusta, que já tinha visto, ficou na sala de entrada, aproveitando para falar em particular com o tal homem que a acompanhava. Entretanto, Virgínia e a senhora Clara tinham-se aproximado do leito. Virgínia parecia agora um pouco impressionada; empalidecera levemente e olhava o defunto e as coisas que o rodeavam com um olhar inquieto. Ao contrário da senhora Clara, que passeava por cima de tudo, mais uma vez, um mirar triste e deleitoso. Já ali fôra, desde manhã, dezenas de vezes. Era um dever cristão. Com voz plangente, choramingou:

— Coitadinho, está tão bonito!...

Virgínia saíu. A senhora Clara veio atrás dela preguntar:

— Fêz-lhe impressão?

— Não.

— Pois... Um morto é um morto...

— Bem, boa noite.

— Até já. Venha-me fazer um bocadinho de companhia para eu não estar aqui tôda a noite sòzinha.

— Tenho as meias molhadas e estou constipada, com arrepios.

— Mas mude, e venha.

— Vou ver. Não prometo. Boa noite.

— Até já.

D. Augusta repetiu «boa noite» e o homem que estava a conversar com ela, num exagêro de solenidade, fêz uma pequena vénia silenciosa. Virgínia saíu para o patamar e subiu a escada. Ao chegar ao quarto atirou o chapéu para cima da cama. Depois foi diante do espelho e passou as mãos pela cara. Pôs pó de arroz e sorriu para a imagem reflectida, como quem se alegra de ver uma coisa agradável, depois de uma coisa triste. Tinha pena, sim, coitado. Reparou agora que começava a sentir uma certa curiosidade por aquêle caso. Porque teria sido? Elas sabiam qualquer coisa... Deitou-se sôbre a cama e desembrulhou um rebuçado. Começou a chupar e a revolver o caso na imaginação. Matou-se. E parecia feliz... Deixou-se levar por aquela vaga curiosidade de ouvir a senhora Clara. Saltou da cama e foi espreitar à porta. Ouviu a voz da velhota ao fundo da escada. Desceu ao encontro dela. Estava mais gente; o tal amigo tinha voltado; mas ainda ninguém da família. Era do Algarve, de Vila Real de Santo António. Era o amigo do defunto quem dava as ordens. Disse à criada:

— Feche a porta. Talvez essa senhora lá de cima possa vir para aqui um bocado.

Estavam na escada a ouvir. A senhora Clara pôs o dedo no nariz, para escutar até ao fim. Não disse mais nada e a criada respondeu que já lhe ia pedir. Êle saíu para a escada. Já elas tinham fugido um pouco mais para baixo. Virgínia não estava a compreender bem aquela manobra, mas lá devia ter qualquer razão. Deixou-se levar. Êle disse mais qualquer coisa à criada:

— ... jantar. Devo voltar só de manhã. Vou ver. Não deixe entrar mais ninguém. Boa noite.

— Boa noite, senhor doutor.

Virou a gola do sobretudo e desceu. A criada já tinha visto a senhora Clara lá em baixo e ficou à espera que o doutor saísse para a chamar.

— Senhora Clara... Suba, subam ambas.

Quando elas entraram para a saleta, fechou a porta apressadamente e apertou as mãos sôbre o peito, exclamando melodramàticamente, com os olhos em alvo:

— Foi estrangulado!...

— O quê? Ó meu Santíssimo Nome de Jesus!... Que está você a dizer?!

— Que foi estrangulado! Disse-mo êle agora. Já não é segrêdo. Veja lá, veja lá! quem havia de dizer!...

A senhora Clara dominou logo o primeiro espanto e voltando-se de repente para Virgínia, que tinha ficado estacada atrás dela, exclamou, quási triunfante:

— Eu não dizia!? Aqui havia coisa!... (Voltando-se outra vez para a criada): Era de ver! E desconfiam de alguém?

— Hão-de desconfiar... Eu é que não sei... Mal paro aqui. Que ontem esteve cá uma mulher, isso já eu vi, mas saíu cedo; o Marques viu-os na escada. Mas não sabe quem era.

— Logo o Marques, o bostelo...

— Mas a polícia dá com ela, olá! Não escapa. Aqui ao pé de tanta gente e ninguém sentir!... Até me tremem as pernas...

— Você cá dentro e não ouviu... que fará!...

— Ó mulher, eu durmo aqui?! Só venho cá fazer o serviço. Foi quando entrei de manhã que dei com esta desgraça. Estava tudo num terramoto. A polícia é que já deu ordem para arrumar as coisas. Tiraram fotografias. Umas das cadeiras... Venham cá...

E encaminharam-se para o quarto do morto. A criada descreveu com muitos gestos:

— Uma cadeira ali, de pernas pró ar. A garrafa da água partida; a roupa da cama aqui no chão, tôda dêste lado. Vê-se que bulharam muito. Vê a gaveta arrombada? Era onde estava o dinheiro. Não que eu soubesse,

apesar de que êle dizia: — ponho-te oiro em pó na mão. — Coitadinho! Um santo...

E enxugou uma lágrima hipotética. Ficaram um bocado caladas, a olhar para o morto que, na sua casaca elegante, estava sociável. Até, se reparassem bem, reconheciam que, se estavam a falar em voz baixa, era porque nos subconscientes havia dúvida se êle não estaria a ouvir e não poderia levantar-se. A criada, depois de um pequeno soluço, chamou a atenção das outras para as mãos do patrão.

— Tinha umas lindas mãos.

Aproximando-se do leito, disse:

— Cheguem aqui.

E pegou numa das mãos do morto, para a levantar. Mal a mexeu. Sentiu um calafrio e afastou-se da cama, a olhar a cara do defunto. Tinha-lhe parecido que êle fizera fôrça. Mas a senhora Clara comentou com naturalidade:

— Está rijo.

— Pois está, é isso...

Houve um certo alívio nesta frase da velha criada. E com vergonha da sensação sentida, desmentiu para si própria:

— Mas não faz impressão nenhuma. É como se fôsse um boneco.

Viu que pela primeira vez tinha chamado *boneco* ao patrão, e gostou desta liberdade.

— Experimentem, experimentem... Você, não tenha mêdo.

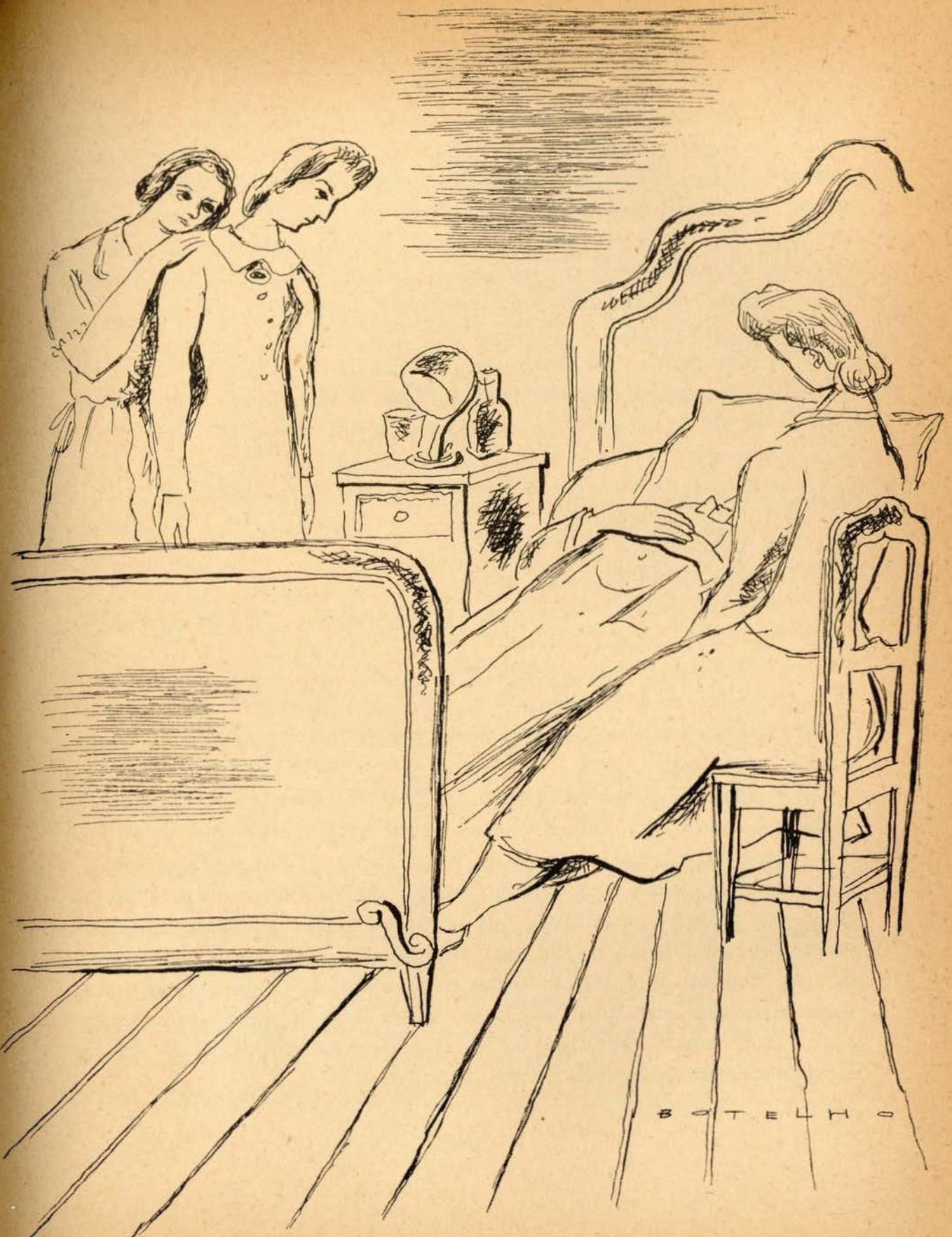
— Mêdo? Um morto é um morto... Mas nunca lhe toquei em vivo, também não vale a pena tocar-lhe agora.

— É certo, coitado... Sentem-se. Olhem, eu vou comer qualquer coisita, que mal almocei. Venham também. O doutor trouxe uns pãizinhos com fiambre, para eu não ter de sair daqui. Mas é mais de uma dúzia. Venham cá...

— Obrigada, disse a Virgínia, que não queria.

Mas a senhora Clara deu um balanço na cadeira — «Pois eu aceito» — e levantou-se. Saíram ambas. Virgínia ficou sentada onde estava. Arre-

pendeu-se logo de não ter ido também, mas não quis dar a impressão de que tinha mêdo de ficar sòzinha. Porque na verdade não tinha. E para se convencer bem disto, olhou a cara do morto pormenorizadamente, com à-vontade um pouco forçado. Depois voltou-lhe as costas e viu-se ao espelho. Pensou: «Vou até mexer nestas escôvas e abrir aquela caixa». E pegou nas escôvas. Já tenho visto muitos mortos, dizia mentalmente: — O avô, o pai, o tio Francisco, a Emília, o Bernardo, o senhor Santos... E foi recordando. Sabia bem que um morto era uma pedra que ali estava. Lembrou-se, até, da história que o irmão lhe contara: — Estava a velar o cadáver de um amigo e deu-lhe sono. Ficara sòzinho. Os outros dois companheiros tinham ido dormir para a sala do lado, nas duas únicas cadeiras que ali havia. Não tinha outro sítio para se deitar; empurrou o morto para lá e deitou-se ao lado dêle.

Olhou aquêle que ali estava, com pena. O senhor Pedro... É uma pedra... Era simpático, alegre. Mas agora já não é nada. Pensou: «Também sou capaz de lhe tocar nas mãos». Aproximou-se mais da cama e olhou-o perto da cara. Teve um calafrio. Afastou-se e deu volta à cama. «Nem de fantasmas, nem de mortos, não tenho mêdo». E, do outro lado, ficou parada a olhar para as mãos dêle, brancas, finas, de dedos longos. «Também sou capaz». Pegou no ramo de rosas, virou-o de um lado e do outro, mecânicamente, sem dar atenção ao que fazia, e tornou a pô-lo no mesmo sítio. Estava a pensar nas mãos do morto. Olhou-as outra vez. Pareciam de cera. Estendeu o braço, como uma sonâmbula, quási sem querer, e poisou a ponta dos dedos sôbre uma das mãos do defunto. Sentiu aquela frieza de gêlo e um arrepio percorreu-lhe o corpo todo. Recuou instintivamente e sentou-se, atónita, na mesma cadeira onde há pouco tinha estado. Olhou a ponta dos dedos onde a sensação de frio tinha ficado pegada, e passou a mão sôbre a saia, como quem a limpa dalguma coisa. Começava a sentir-se recuperar a serenidade. Tinha sido uma brincadeira de mau gôsto. E resolveu ir lá acima, ao quarto dela, lavar as mãos. Passou pela saleta de entrada, ouviu vozes na cozinha, onde as outras estavam a comer — e, com cuidado, abriu a porta que dá para a escada. Vinha vento frio da rua.

Deixou a porta só encostada e subiu a escada a correr. Encheu a bacia de água, ensaboou bem os dedos, depois mudou a água duas vezes e ficou satisfeita. Saíu do quarto e desceu de novo a escada, devagar. Estava a porta tal qual a tinha deixado: não deviam ter dado pela saída dela. Era melhor, para não estar com explicações. Fechou a porta e dirigiu-se à cozinha. Conversavam animadamente. Interromperam, quando ela entrou.

— Até me tinha esquecido que estava lá dentro...

— Também eu.

E retomaram o fio da conversa imediatamente. Virgínia teve a impressão de que estavam já embriagadas. Cheiravam a vinho e a aguardente.

— É da Marcelona... — disse a criada para Virgínia.

— O quê?

— Estamos a falar da Marcelona, esta cróia aqui da frente...

— Ah! não conheço.

— A do canário.

— Sabe, como não estou cá de dia...

— É isso, é isso... Pois é dela. Faz-se lá idéia!... Tem barbas e basta.

A senhora Clara acrescentou:

— Diz-se até... (e cochichou-lhe o resto ao ouvido, em segrêdo). A outra velha, do lado, enquanto a companheira se babava pendurada ao ouvido de Virgínia a mascar uma história obscena, foi comentando, a falar sòzinha:

— Diz-se?! Olha pra esta... Diz-se!... Diz-se e é!... Diz-se o quê?... Diz-se e é!... Olha lá pra esta!...

E deu uma palmada na mão aberta, como se tivesse ali a prova.

As duas velhas deixaram ambas cair a cara sôbre a mesa e riram, riram em grandes gargalhadas que enchiam a casa. Estavam completamente bêbedas. Sufocadas pelo riso, começaram a pronunciar umas palavras de que só saíam as primeiras sílabas, logo abafadas. E guinchavam umas vozes aflautadas que Virgínia não distinguia bem de qual eram. Olhava para elas já com nojo e com mêdo. A baba escorria-lhes pelos queixos. De repente, uma passou-lhe a mão suja pela cara:

— Ó filha!...

E a outra repetiu com esfôrço:

— Ó filhinha!...

Virgínia ainda se esforçava por sorrir. A Hipólita puxou-a e perguntou-lhe ao ouvido, em voz alta, rebentando logo a rir:

— Quem é o teu, agora?...

— Não tenho...

— Era a vergonha dos homens, se estivesses ainda desconsoladinha...

Mas do lado a senhora Clara interrompeu:

— Então, e isso da Marcelona?!

— Ah, da Marcelona... A Marcelona... Estava a contar... Quando ela... naquela noite, quando ela me mandou chamar. Mandou-me chamar; se eu conhecia um tal Januário dos eléctricos... Conheço lá essa gente! Que p'r'àqui, que p'r'àcolá... c'um latim de bispo!... E eu farta de saber... Até que me mete vinte mil réis nas unhas... Eu cá, por dinheiro, vendo Cristo!... Vou agarrar o homem à taberna do «Engelha» e lá vem êle ao engano, um *enjinho*... daqueles de comer com ossos e tudo...

Virgínia fingia ouvir, mas estava nervosa com aquela impressão que lhe ficara nos dedos. Parecia-lhe que tinha as duas mãos geladas, que o frio subia das pontas dos dedos pelo braço acima e lhe invadia o corpo todo. Cravava as mãos uma na outra e estremecia, com uma espécie de arrepio nervoso que não sabia bem se era de repulsa por aquelas duas bêbedas repugnantes, se era da impressão que lhe tinha ficado. De repente notava que não estava a ouvir nada do que elas diziam. Era como se estivesse com os ouvidos tapados e, de súbito, lhos destapassem.

— ... e vai, zás! na bochecha com o c'rapuço do sacristão...

Acordava de um sonho, e ouvia e via de repente aquelas mulheres disformes, ali ao pé dela. Não podia suportá-las mais. Levantou-se e elas calaram-se; olharam-na com surprêsa, mas logo compreenderam:

— Estas raparigas de agora, raios me partam, tudo as enjoa...

— Não, não é isso. Até acho graça...

— Achas graça mas é a uma coisa que eu cá sei...

— Desculpem, estou doente. Tenho de me ir deitar.

— Vai, vai... Co'a Marcelona... Olha! olha!...

E atirou-lhe um gesto obsceno. Virgínia saía já a porta da cozinha. A Hipólita tentou pôr-se em pé, mas desequilibrou-se e caíu contra a mesa, tombando uma garrafa, que se estilhaçou nos azulejos do chão. Virgínia foi atravessando a casa e ouviu atrás os insultos que ela lançava numa voz rouca e empadada, estendida no pavimento, sem poder levantar-se para ir agarrá-la. Ao atravessar a saleta, a claridade que vinha do quarto do morto obrigou-a a olhar: lá estava, deitado, elegante, com a sua expressão calma, as mãos sôbre o peito, as velas altas à cabeceira. Num gesto brusco abriu a porta que dá para o patamar e desapareceu no escuro da escada. Veio-lhe de repente vontade de chorar, sem saber porquê. Uma ânsia, como uma falta de ar, de gritar, de soluçar, de descarregar os nervos de qualquer maneira. E não era por nada daquilo que se passara ali. Não tinha dado importância a nenhuma daquelas coisas. Antes disso já trazia os nervos carregados, que não podia mais. Era a sua vida abafada, subterrada, debaixo de tanta mesquinhez, dêste apêrto das necessidades do dia-a-dia, do emprêgo onde não ganha que chegue, do vestido coçado, das outras que vivem, que respiram ao sol, que têm sol! E ela a ver a vida passar. Viver, tinha de ser hoje. E hoje não a deixam. Atirou-se sôbre a cama, a soluçar baixinho. Aquêle morreu, mas viveu... E sentiu outra vez, mais nítida, na ponta dos dedos, a sensação do frio. Era como se estivesse agora, de novo, a tocar-lhe. Porém, esta lembrança chamou-a à serenidade, a certa serenidade aparente. Sentou-se na borda da cama, a limpar os olhos com um pequeno lenço. Pareceu-lhe que tinham batido ali à porta do quarto. Não era. Reparou se estava fechada: tinha a lingüeta da fechadura corrida. As bêbedas... Mas bateram, na verdade, à porta.

— Quem é?

— Eu. (Era o Henrique, o seu noivo. Costumava vir).

— Que queres?

— Não sais?

— Não, hoje não. (A voz saíu-lhe longínqua, como alheia a tudo, e dolorida).

— Abre. (Ordenou êle. E então Virgínia acordou do seu aniquilamento).

— Desculpa. Estou já a deitar-me.

— Mas abre, preciso de te falar.

Foi abrir e ficou entre a porta, com a cara na sombra, para que êle não lhe visse as lágrimas. Êle fitou-a com um espanto interrogativo e pegou-lhe numa das mãos. Sem poder evitar a comparação, ela pensou: estas estão quentes.

— Estás doente?

— Não... Ou talvez... Se queres que te diga, nem sei bem: mas creio que não... Só dos nervos...

— De quê?

— De nada.

— De nada?

Fêz-se um silêncio difícil. Parecia que se tinha erguido não sabia que irremediável barreira entre ambos. Êle pressentiu *alguma coisa,* que queria explicado; ela compreendeu que tinha de dar uma razão, pois a conversa tomava aspecto de mal-entendido. Mas estava sem fôrça para lutar, para explicar. Fêz um esfôrço:

— Nunca estiveste triste, aborrecido, sem saber porquê?

— Não.

Êle quis marcar a sua posição de segurança e auto-domínio, inacessível a sensibilidades doentias. Ela respondeu-lhe com calma, quási com desprêzo:

— És feliz: saüdável, do corpo e da alma...

— Tudo tem explicação, desde que saibamos e queiramos dá-la. E tu sabes bem porque estás nesse estado de nervos. Não julgues que te conheço só desde ontem. Ou é algum segrêdo?...

Olhou-o com surprêsa e ainda com maior desalento:

— Algum segrêdo?...

— Então?!

— Volta amanhã. Hoje não, não posso. Não posso estar agora a explicar-me... Não me preguntes agora mais nada. Amanhã te conto tudo. Tudo que é nada. Mas agora não posso, não posso mais! Desculpa... Vai...

E fêz um gesto para fechar a porta. Êle segurou-a. Virgínia tinha os olhos outra vez cheios de lágrimas. Estava na sombra e êle não via. Ela é que estava a ver os dêle: ansiosos, desorientados, violentos, cheios de amor e de ciúme. Mas ¿que lhe havia de dizer? Se, afinal, era só a melancolia da sua vida, a sua ânsia de libertação que tinha vindo, de súbito, tôda à tona d'água, uma ânsia que êle não podia remediar e talvez nem soubesse compreender. ¿Para quê fazê-lo sofrer inùtilmente, ou desorientá-lo, também inùtilmente? Antes não lhe dissesse nada. Amarfanharia dentro de si aquelas grandes asas da sua alma. E amava-o muito, apesar daquela incompreensão, apesar de embater contra êle como uma onda contra um rochedo. Afinal, era tudo tão simples, tão fácil de lhe explicar! Mas hoje não. Hoje era impossível. Bastava estar doente, ou outra razão também simples. Ia começar a soluçar, ou a falar, e tapou a cara com as mãos:

— Morreu o senhor Pedro...

Mas não soube como tinha pronunciado estas palavras, porque não era nisto que estava a pensar. E não pôde prosseguir. Êle ficou impassível, à espera. Como demorava, interrogou, calmo e empalidecendo:

— Que Pedro?

— O que morava aqui por baixo... E eu fui lá e fêz-me impressão. A criada estava bêbeda, insultou-me... Mas amanhã te conto, amanhã!...

— Amanhã, para quê? A tua cara explica tudo, as tuas lágrimas... São tão sentidas, que qualquer te perdoa.

Tirou as mãos da cara, como se ainda duvidasse daquela insinuação; mas de repente teve a certeza do que êle queria dizer, e foi como se as lágrimas tivessem secado sùbitamente. Ficou a olhá-lo com um grande espanto. Mas êle virou-lhe as costas e desceu a escada, ràpidamente. Virgínia ficou atónita, boquiaberta, a olhar para o buraco escuro da porta, para aquêle poço da escada por onde se afundava e desaparecia o homem que ela amava. Dobraram-se-lhe as pernas e sentou-se na beira da cama. Ficou imóvel, sem conseguir pensar, sentindo um turbilhão na cabeça vazia. O vento vinha da escada, frio, e a porta lá em baixo ficou a bater. Do vão negro saíu uma mulher — a senhora Clara — que veio até ao pé dela e lhe pôs a mão na testa. Mas tudo longínquo e nebuloso. Nìtidamente, só ouvia que, no andar de baixo, a outra velha, bêbeda, andava a cantar ao pé do morto.

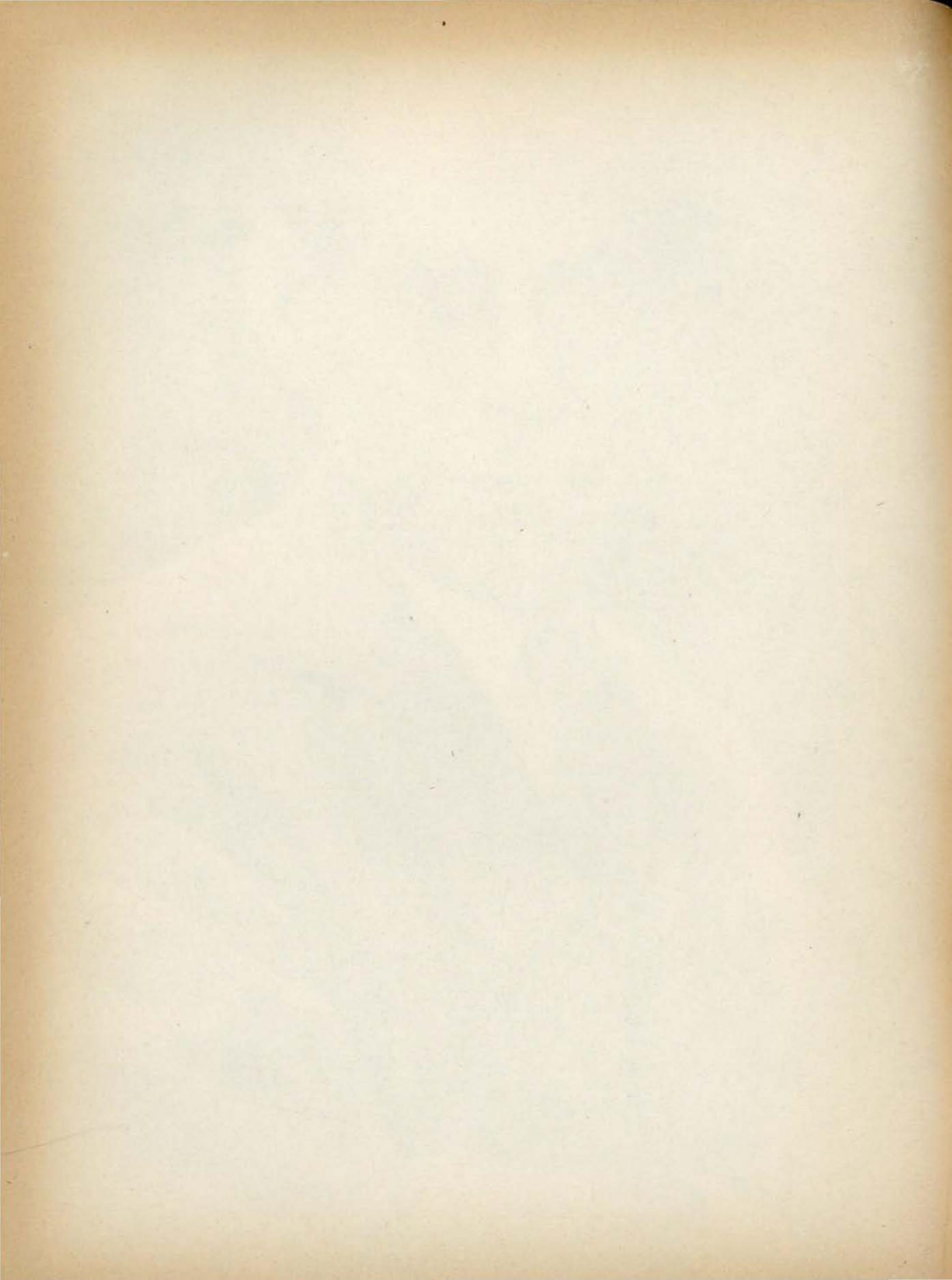
DESENHOS DE CARLOS BOTELHO

PASCOAES, CAVALEIRO DO GRAAL

por

JACINTO DO PRADO COELHO

NÃO há outro exemplo, na literatura portuguesa, de um apêgo tão constante ao inefável. A imagem do poeta confunde-se, no meu espírito, com a imagem da montanha a que se afeiçoou, onde atinge a plenitude pela contemplação. Desde muito novo, Pascoaes foi um retraído, um isolado: na sua máscara de homem ausente, inepto para as coisas dêste mundo, Jaime Cortesão notava, em 1911, a dureza dos traços, reflexo da tenacidade com que se agarra ao sonho, e os «estranhos olhos de pupilas desfocadas». Até hoje manteve, em relação à quimera, a fidelidade do apaixonado. As aventuras e descobertas no reino da pureza infantil comete-as no sonho, como Mallarmé, «para não incomodar ninguém». Tem-se na conta de um emigrado; e é tão grande a sua fome de absoluto, que chega a envergonhar-se de viver num corpo, sujeito a tôdas as contingências. «Ser visto é quási morrer».

Compreende-se, por isso, que não cante esta ou aquela mulher, êste ou aquêle episódio, mas o eterno, sempre o eterno. Se o acusarem de monotonia, responderá: — «A monotonia é a repetição do mesmo milagre». Pela memória, conseguiu, como Proust, libertar-se da morte de todos os dias, entrever o tempo no estado puro, reencontrar-se no essencial. Daí o afirmar que a presença real é ausente e saüdosa. Pela contemplação, transpôs as formas, os sentidos tornaram-se-lhe «lugar de aparições», confundiu-se com o mundo, penetrou na região onde tudo é indeciso e virgem. Falou

então em «sensações etéreas», «distâncias de névoa», «sombras de voz» e «murmúrios de luz». «Ouço e vejo fora dos sentidos. Meu sonho é a alma do Universo».

As palavras ritmadas, que lhe vêm aos lábios em caudal, sugerem, muito imperfeitamente, a vida plena que o poeta goza nos momentos de êxtase. Pascoaes tem a nostalgia do pensamento poético puro, independente das imagens vocabulares que nos condicionam o pensar. «Exprimimos o que imaginamos pensar, isto é, o que pensamos falando, não o que pensamos em silêncio. Mas não exprimimos o nosso pensamento verdadeiro, êsse que nos foge das palavras e se perde no infinito da nossa intimidade». Esta atitude mística perante a linguagem, que é a mais freqüente em Pascoaes, ajusta-se bem à ânsia de absoluto que o distingue.

O certo é que perpassa nos seus versos o frémito de uma Presença metafísica. A Eleonor de *Maranus*, «a própria alma incriada da Beleza», é um símbolo da Presença. Mas Pascoaes não hesita no emprêgo da palavra mais significativa: Deus. É o próprio Deus que o visita. A poesia será então para êle, como para Jean Royère, um *absoluto*, um meio autónomo de conhecimento. Às vezes, tem consciência nítida da qualidade religiosa da poesia. «Entre a Poesia e a Religião (escreveu na *Arte de Ser Português*) há estreitos laços de parentesco. O verdadeiro sentimento poético é sempre religioso...» Esta afirmação de carácter geral corresponde à lição da sua própria experiência:

> «*Sou poeta quando entendo as vozes do Universo*
> *E em sonhos me disperso...*
> *E fujo dêste mundo para os céus,*
> *E ante mim se revela a aparição de Deus!*»

Deus é aqui, não uma pessoa, mas o que transcende o efémero, o que está para além das formas, o que dá alma e sentido às coisas. É êsse Deus que aparece a Pascoaes no momento em que se gera a poesia, momento em que se fecha tôda a comunicação com as realidades tangíveis.

Sem essa luz que vem do íntimo, Pascoaes não poderia adivinhar as almas das coisas; não cantaria, como Wordsworth, os motivos simples e eternos, a inocência das crianças, o mistério dos animais e das pedras; não seria capaz da «comunhão no simples e no fiel», de que falava Rilke, abrangendo num respeito religioso tudo o que vive.

Mas o culto do eterno tem as suas exigências. Os poetas seguem, às vezes, por um caminho de purificação que lembra a via mística da «desnudez». Não querem participar desta vida transitória em que tudo é definido; assalta-os a tentação do angelismo. Sofrem do paradoxo da poesia, compromisso entre a palavra e o silêncio.

Pascoaes chega a desejar o aniquilamento, quere dizer, a libertação. Goza a volúpia de anteviver a morte: — «Quantas vezes me sonho desmaterializado, remoto, em corpo de lembrança...» (confessa, no *Verbo Escuro*). Sabe que o vegetar a que se chama vulgarmente vida «é a morte deslocando-se no tempo», e que os mortos é que são incorruptíveis, porque vivem a vida pura da lembrança. Se leu Morgan, fêz provàvelmente seus os versos de Sparkenbroke, em que os mortos se dirigem aos vivos:

«*Weep thine owne exile: not my life.*
With Earth for mother, Sleep for wife,
Here in the womb is winter spring.
Who stays? A Fool. Who knocks? A King.»

Isto porque só a morte o livrará de todo o compromisso com o corpo,

dando-lhe capacidade completa de se fundir no Universo, ou de regressar à esfera das essências, o paraíso perdido de que nos ficou vaga recordação. «A existência (escreveu Pascoaes no *Livro de Memórias*) diminue as criaturas, redu-las a linhas materiais, a uma presença bruta e caída sob o domínio dos sentidos. Só a morte lhes restitue a transcendência divina que perderam ao nascer».

Só a morte: enquanto vivo, o poeta não conseguirá efectivar o sonho de uma «perfeita e mística alegria». Nunca poderá desprender-se inteiramente das raízes da sua humanidade. Tem de resignar-se a entrever, durante escassos momentos, a claridade divina, e a deixar soltar-se, em harmonias tímidas, a voz da *anima* comungante no Universo:

> «*Ah, decerto, existe em nós*
> *Avezinha matutina*
> *Que solta, cantando, a voz*
> *Ao ver além*
> *Despontar a luz divina*
> *Que os nossos olhos não vêem...*»

Nos minutos de arroubo místico, no sentido mais extenso da palavra, o poeta crê-se puro espírito:

> «*Vago perfil de lágrima e luar!*
> *Ó penumbra de luz e comoção!*
> *Ó voz duns lábios desprendida! Olhar*
> *Sem olhos que o limitem e anoiteçam!*
> *Ó ouvir sem ouvidos! Noite acesa!*
> *Forma livre de corpo transitório...*»

A poesia de Pascoaes nasce destas viagens pelo mundo quimérico das sombras impalpáveis. A vida da imaginação é, para êle, a única verdadeira e digna de ser vivida. Quando nos transmite, pelo verbo e pela música, as suas aventuras poéticas, só nos fala dos fantasmas que viu, de íntimas carícias, alturas indizíveis, lábios etéreos, segredos, luar, queixumes vagos, azul do céu e flores religiosas.

Passado o êxtase, reconhece «a miséria de que é feito», refugia-se na lembrança imperfeita da visão perdida. Chegou a hora do silêncio divino. A Natureza oferece agora a face muda, concreta e impassível. O poeta reza baixinho um canto de humildade. *A Prece, A Queda, Piedade*, a *Canção Molhada* e a *Canção dos Tristes* são exemplos de canto descendente. Tudo o que se dobra e fenece, tudo o que sofre e pede amor, é objecto desta poesia crepuscular, sussurrada, mais humana, próxima de nós.

Mas a tristeza de Pascoaes é conformada, quási alegre, de uma alegria profunda e grave. Aceitando a lei com serenidade religiosa, comungando na vida tal qual é, feita de vida e morte, de alegria e dor, o poeta sabe que a via do sofrimento o levará de novo ao gôzo do inefável.

> «*A dor que me consome*
> *Dá-me um sentido misterioso e oculto...*»

Se «a lágrima alumia», se «sofrer é conhecer», ¿como não aceitaria o poeta êsse meio de conhecimento? O alcance de tal experiência traduz-se não apenas na progressão da tristeza para a alegria, mas ainda na progressão da Noite para o Dia, têrmos simbólicos na linguagem de Pascoaes. Aqui parece-me fecundo estabelecer o paralelo entre a sua demanda poética e a demanda mística de S. João da Cruz.

Ninguém, é claro, pensaria em colocar no mesmo plano a nitidez austera do poeta teólogo, cuja experiência foi, segundo Baruzi, «tôda orientada para a descoberta de uma regra», e o vago canto balbuciado, que nenhuma doutrina alimenta e dirige, do lírico português. É contudo significativo que ambos adoptem, ou, melhor, que ambos aceitem por imposição íntima o simbolismo nocturno. Quer num quer noutro, *sombra* não é sinónimo de *treva,* mas sim caminho conducente ao divino (o conceito de divino é que de um para outro varia) pelo despojar de todo o limite de existência. Pascoaes fala de «sombra luminosa», como S. João da Cruz falava de «luz obscura». Luz e sombra são as duas faces do enigma, e uma não vai sem a outra. Um duelo de correspondências poderia também firmar-se entre Tudo e Nada, Vida e Morte, Alegria e Dor. A *sombra* é o nada humano, a morte das imagens, sensações, desejos, pensamentos, a desnudez indispensável para atingir a Vida. Pascoaes acorre a juntar-se ao Todo universal, depois de se purificar na agnosia. Se, como queria Goethe, «a religião é a nostalgia em virtude da qual o Múltiplo tende a reabsorver-se no Uno», Pascoaes levou a cabo o acto religioso por excelência: o regresso ao seio da Unidade primordial, onde se apagam as fronteiras entre sujeito e objecto, vida e morte: — «Nascem de mim árvores, flores; e os mortos irrompem, vivos, do meu ser. Desapareço numa turba de fantasmas. Já não sou eu, sou os outros...»

«Já de tanto sentir a Natureza,
De tanto a amar, com ela me confundo!
E agora, quem sou eu? Nesta incerteza,
Chamo por mim. Quem me responde? O mundo.»

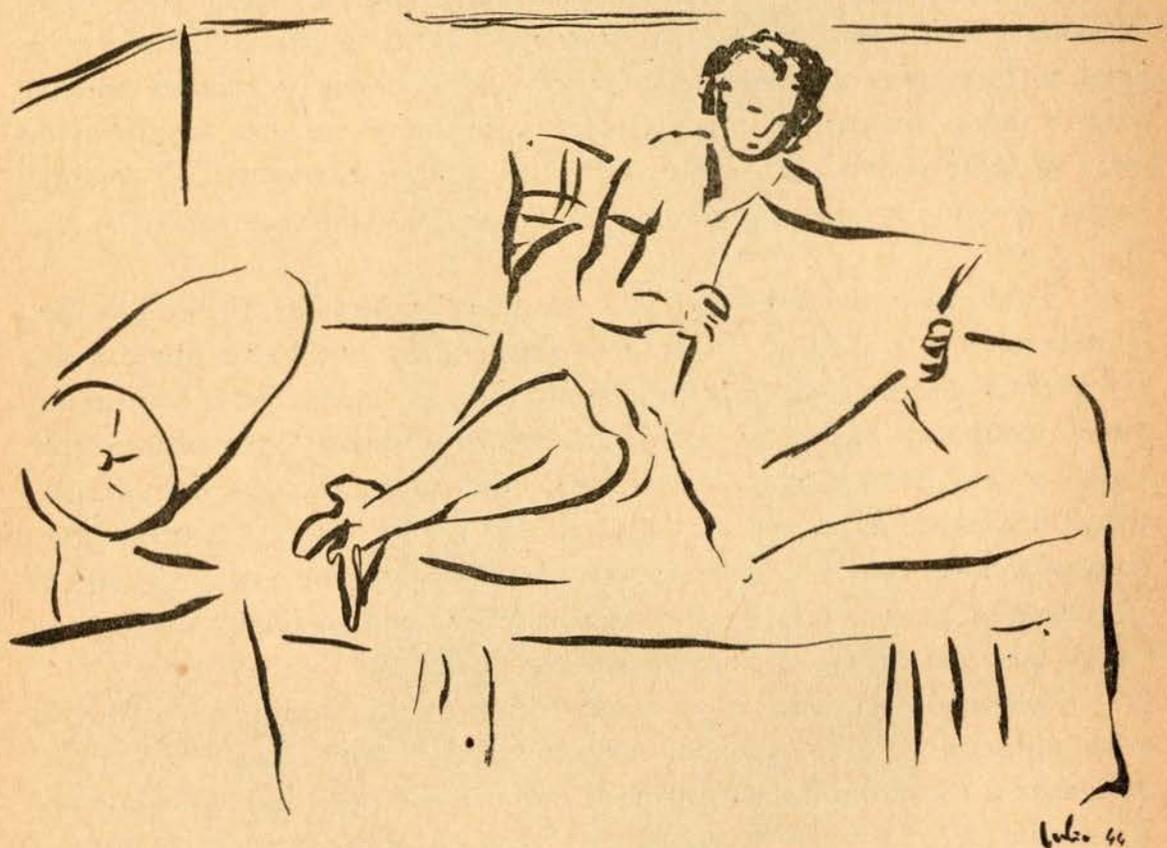
Mas o paralelo vai ainda mais longe. No poeta de Amarante, como no místico de Fontiveros, é evidente uma intuïção inicial. Quere dizer: foi no seio da natureza que Pascoaes *sentiu*, originàriamente, a presença distante através da ausência palpável. Pascoaes declara muitas vezes que prefere escrever de noite, «ao luar das horas mortas».

É possível imaginá-lo, à janela da sua casa fronteira ao Marão, a mergulhar na sombra olhos demorados; de tantas horas, de tantas noites passadas em contemplação, nasce e aprofunda-se a intuïção do infinito. O poeta não esquecerá «aquela negra imensidade além da qual existe Deus». Outras vezes, o lusco-fusco do sol-pôr trouxe-lhe idêntica mensagem, uma «voz de mística alegria» que não se sabe donde vem. Dêste modo, é por meio de imagens sensíveis que se chega à vivência do símbolo. Pascoaes transpõe a experiência natural, até já não precisar de qualquer dado externo e se refugiar na «luz secreta», bem diferente da luz da manhã ou da tarde.

Independentemente de quaisquer prejuízos filosóficos, a lição da sua poesia permanece intacta. As luzes íntimas, os silêncios, as transfigurações que nela adivinhamos dizem muito mais que certas fórmulas e filosofias. Algo existe nela que ultrapassa o «panteísmo naturalista, vago e informe, mais instintivo que reflexivo», pelo qual Unamuno definiu a metafísica de *As sombras*. Se por vezes o poeta sente Deus nas coisas, «recordações misteriosas da passagem de Deus por êste mundo», outras vezes encontra-o além das coisas, num

> «*Sorriso etéreo caindo*
> *Dessa altura,*
> *Onde ergue a fonte nublosa*
> *De encontro à luz incriada*
> *A noite escura.*»

Guardemos êste testemunho: — «Nasci para viver além da vida».

Cavaleiro em demanda do Absoluto, educado no casto fervor da esperança, afeiçoado à morte, Pascoaes atribue-se com justiça a missão moral, a mensagem de pureza religiosa: — «O poeta fala, entre os homens, a linguagem de Deus, para que êles se reconheçam na sua própria natureza etérea e progridam moralmente... O homem religioso viverá com alegria, porque viverá integralmente com a morte. A alegria de viver é viver a vida em absoluto».

DESENHO DE JÚLIO

À RODA DE DOIS DESENHOS INÉDITOS DE DOMINGOS SEQUEIRA

por

RUY DE ARAGÃO

HÁ artistas que, encontrando e adoptando um *processo*, buscam dentro dêle uma afirmação de individualidade, e com tal intransigência a desenvolvem e solidificam, que resulta maciça e às vezes monótona a sua obra, com uma expressão plástica muito uniforme, tal e qual no fim como no comêço. A confusão de teimosias no carácter provoca essas e outras marcas de inflexibilidade, muito apreciadas pelos críticos de uma só lente na visão e no entendimento, no geral insensíveis a quantas inquietações de progresso e de renovação os artistas consubstanciam no próprio génio.

Estes, após complexas buscas e rebuscas nos períodos de estudo e descontentamento, acabam por topar e escolher a definitiva forma que convém à expressão do seu ideal, repetindo-a em obras de maturidade, que muitas vezes denunciam fadiga ou desencorajamento. O artista, por maiores que sejam os seus dotes e sabedorias, é um permanente estudioso, um estranho e até incoerente e insaciável sonhador de descobertas. Ai daquele que, preocupando-se com a originalidade e com a linguagem artificiosa, abdica de ambições mais nobres da sua cruzada! Mas ¿quem ousará censurar os novos que não querem, assim, envelhecer cedo?

Domingos Sequeira, que no seu tempo foi em Portugal o artista de mais indiscutível personalidade, inconfundível e muito cedo esclarecido, não deixou, contudo, de, por universalismo de concepções, ser um constante rebuscador de panoramas expressionais. Sequeira foi um mundo de ansiedades. Nunca vulgar, mesmo quando cometia actos de fraqueza política ou

Desenho de Domingos Sequeira (Inédito)

de conquistas materiais, a sua visão era elevada, correndo Seca e Meca para atingir altitudes de paralelos. A obra dos maiores mestres que admirou reflecte-se com lampejos de génio na sua própria. A sua fôrça natural de independência transfigura em resultados distintos essas influências superiores. O excepcional desenhista coloca-se a par dos maiores de seu tempo. A fantasia das suas composições, apoteoses e alegorias, e a verdade dos seus retratos — se nós, os portugueses, não tivéssemos o vício de fechar a sete chaves dentro de portas o que convinha estar à luz pelo mundo além —, colocá-lo-iam na primeira fila de arte universal, como êle esteve nas academias de Roma e no *Salon* de Paris.

Sequeira foi mais pintor desenhando, do que pintando. Os seus desenhos esboçados por manchas, luz e sombra, escarvoados ou a morrão, e outras vezes *nuançados* a esfuminho, que o estilete de um lápis realçava depois com traços incisivos e clarões de giz; os seus mil apontamentos a tinta sépia, exuberantes de imaginação e firmes no traçado de perspectivas e modelações por volumes, lançados nas margens doutros desenhos ou em bocados de papel inútil, num desbarato de latente produção; os seus retratos ténues ou vigorosos, figuras definidas, delicadas, admiráveis, que a côr da plombagina esfregada ou das aguadas sobrepostas intensificava de expressão, são obras de um portentoso colorista, que, com o menor número de meios e efeitos, conseguia riquezas superiores às que alcançava com as tintas da paleta. Com o desenho apenas, Sequeira aproximava-se do génio de Rembrandt, gravador a água-forte; das luxúrias e aveludados de um Corrégio; das elegâncias subtis dos ingleses ou dos franceses; da virilidade dos espanhóis; e sobrepunha-se a quantas graças convencionais dos seus patrícios.

A obra dinâmica de Sequeira, que Xavier da Costa tanto estudou, é um mundo ainda ignorado. Seleccionada essa colecção de desenhos, que se espalha por museus e casas particulares, pode afoitamente expor-se ao lado de Ingres, que, como pintor e desenhador, é um caso semelhante ao seu.

A êste propósito, recordando aquela «impressionante sugestão goyesca» que Figueiredo e Reinaldo dos Santos descobriram nalgumas

obras de Sequeira, publicamos dois desenhos dêste, em que tanto Goya como Ingres — tão diferentes um do outro — se juntam no filtro do nosso pintor. Afinidades de génios contemporâneos, podem mesmo as impressionantes sugestões não passar de casual parentesco no tempo, sobretudo num artista, como Sequeira, que nunca descansou de *querer*, e que nas suas viagens e ansiedades de cultura foi de um eclectismo singular, sem, todavia, se diminuir na personalidade.

Por alturas de 1824 os três grandes artistas podiam ter-se encontrado em Paris, um vindo de Bordeus, outro de Lisboa e o terceiro de Florença. Não consta, porém, que se houvessem conhecido pessoalmente, embora os salões mundanos e de arte, de então, fôssem concorridos por quantos estrangeiros e nacionais insignes ali se juntaram para o espectáculo do grande *Salon*. Mas a obra e a fama dos artistas suprem, nestas relações, os contactos pessoais. Goya, o mais velho de todos, tinha já realizado a sua maior e revolucionária obra. O outro peninsular, por certo, estava a par dessas criações. Sequeira e Ingres, sob influxo de mestres irmãos — fôssem êles Rafael ou Dominique — haviam iniciado o seu extraordinário labor na mesma cidade de Roma; cada um por seu turno e com parentesco de sensibilidades, o francês mais tirano e o português mais livre nas concepções, realizaram uma obra de retratistas e compositores, com o tal parentesco casual no tempo e no estilo, sem sugestões directas, mas tão sòmente por afinidades de temperamento artístico. Ingres, o mais novo dos três, quando Sequeira morreu, ainda teve trinta anos de labor e de triunfos. Sequeira quedou escondido, na incompleta glória do seu País.

Desenho de Domingos Sequeira (Inédito)

Desenho de Saavedra Machado

Cartas inéditas de Alexandre Herculano e de Joaquim Heliodoro da Cunha Rivara.

Apresentadas por
LUÍS SILVEIRA

Joaquim Heliodoro da Cunha Rivara foi investigador activo e seguro, e homem público de exemplar patriotismo. Publiquei, há quatro anos, a correspondência dêle com Castilho. As cartas inéditas de Herculano e Rivara trago-as agora, gostosamente, ao LITORAL.

A primeira carta de Rivara a Herculano toca em ponto importante da nossa história literária: a composição do Cancioneiro da Ajuda. Como é sabido, parte do Cancioneiro estava na Biblioteca de Évora e, daí, foi para a Ajuda, por ordem superior. Seria, porventura, frutuoso verificar-se até que ponto a parte vinda de Évora se confunde com a parte primitivamente encontrada em Lisboa.

Quando Rivara escreveu esta carta — em 1843 — os estudos filológicos em Portugal ainda não tinham passado da fase empírica. As deficiências da transcrição de Rivara não são de estranhar. Estranhe-se, antes, o relativamente bom entendimento do texto. Começou Rivara assim:

Ill.^mo^ Amg.^o^ e Snr.

Por ordem do Governo se me pedem as folhas do Cancioneiro: desejo saber se será em virtude de requisição de V. S.^a^, como fallámos, ou empenho de algum menino bonito, protegido do Governo.

Estou tirando uma copia dellas, e como as tenho á vista, não posso resistir á tentação de enviar já a V. S.^a^ a seg.^te^ Canção de uma singelleza, no meu entender, verdadeiramen.^te^ homérica.

Ay Deus como ando coitado damor
e se o for dizer a mia sennor
logo dira quelle digo pesar
E quero miante mia coit'andurar
calle dizer quãdo a uir pesar.

Pero meu moiro q̃ rendolle ben
selle disser a coitan que me ten
logo dira calle digo pesar
E quero miante mia coit'andurar
Calle dizer quando a uir pesar.

Ben moira se al dizer quiser
Mais selle vem de mia coita disser
logo dira calle digo pesar
E quero miante mia coit'andurar
calle dizer quando a uir pesar.

Ainda vai outra, p.ª sobre ella preguntar, se a V. S.ª parece que o Trovador declara ahi a verdad.ª Dama dos seus cuidados.

Coidand en uos a morrer assi
e coidand en uos sennor guareçi:
Pregoutou iohan garçia
Da morte de que morrea
e dixelleu toda via
A morte destò se mata
guiomar afonço gata
esta dona que me mata.

Pois que mouue preguntado
de que era tan coitado
dixelleu este recado
a morte desta xemata
e dixelleu ia nos digo
a coita que ei comigo
per boa fe meu amigo
a morte desto se mata.

Pois eu ora morto for
sei ben ca dira mia sennor
Eu são guiomar afonço.
Pois sober mui bem ca morri
por el sei ca dira assi

Eu sõo guiomar afonço
Pois que eu fillara
enton oso queyxe dira
Eu sõo guiomar afonço.

Desejo que os preciosos trabalhos de V. S.ª vão continuando, e que a Chronica de Fr. Luiz de Sousa venha qt.º antes a lume. Eu vou resolvendo os meus manuscriptos, e espero por este verão ter em bons termos o Catalogo da parte historica.

Sou
De V. S.ª
Coll.ª e am.º obgm.º

J. H. DA C. R.

Evora 27 de Maio
de 1843

P.ª Alexandre Herculano de Carvalho

Bibliottecario da Ajuda, em Lis.ª

A resposta de Alexandre Herculano não deixa de merecer atenção:

Ill.^mo Am.º e Snr.

Não respondi logo a carta de V. S.ª por demasiadas ocupações, e depois por uma cattarrocana que me obrigou por alguns dias á cama. Agora o faço pedindo desculpa da demora.

As folhas do Cancioneiro creio que serão para se entregarem nesta Bibliotheca, tendo-as eu pedido logo depois que fallamos sobre isto. Veremos. A que outra pessoa poderiam ellas servir?

J. de S. Pinto de Magalhães, e o Marquez do Faial andam com a furia de fazer uma edição do Cancioneiro. Não só por se haverem de acrescentar essas folhas, mas porque a edição do Stuart é porquíssima, seria conveniente que se fizesse. O caso é que haja *tacto* no negocio: — mas duvido.

V. S.ª manda-me um *cantar* para que lhe diga se me parece que o trovador declara ahi a dama de seus cuidados? — O que a mim me parece é que elle tinha umas poucas; que os versos ou *cantares* do Cancioneiro pertenceriam a diversas epochas da vida do poeta, para quem já era corrente o proloquio — Omnis variatio delectat, e que quem procurar ahi um amor á Petrarcha quebrará de balde a cabeça como o Dr. Kellermann.

No que eu (entre parenthesis) estou é em que este Cancioneiro é o do infante conde D. Pedro. Dizem-me que o exemplar deixado por elle em seu testamento a elrei de Castella apparecera agora em Hespanha.

Hei-de ver o que há de verdade nesta noticia: se assim for espero que na comparação das duas se verifiquem as minhas suspeitas.

Dê-me V. S.ª as suas ordens e creia que

Sou
De V. S.ª
Collega e amg. obrig.º

Lisboa 3 de Junho
1843

A. Herculano

Dois anos depois andam ambos ainda no ingrato e árduo labor de seus estudos de investigação e trabalhos de Bibliotecários.

É Herculano quem rompe o silêncio, para saber informes e opiniões sôbre a história de Geraldo, o Sem Pavor:

R — 4-7^bro^-1845

Ill.^mo^ Collega e Snr.

Vou incommoda-lo pedindo-lhe um favor litterario, qualidade que de certo suavisará o incommodo.

Eu tenho grandes duvidas sobre a realidade da história de Giraldo Sempavor. Parece-me que não passa de uma *lenda* como tantas outras feitas para encher as vastas lacunas da nossa antiga historia. É todavia possivel que nessa cidade haja alguma cousa que illustre a epocha da tomada d'Evora, porque ao menos na Cathedral devem existir documentos da epocha da sua fundação ou proximos.

Quando chamo lenda à historia de Giraldo é claro que alludo às circunstancias do sucesso. Entretanto é possivel que haja ahi memoria que contenha mais alguma particularid.^e^ que a Chronica dos Godos.

Se V. S.ª nas suas indagações tiver achado alguma cousa notável ácerca das guerras de Affonso I no Alemtejo, far-me-hia especial favor communicando-ma no caso de não a reservar para algum trabalho especial seu.

Tenho feito altas diligencias aqui e nas provincias do norte para encontrar um diploma original (ou copia authentica) de Aff.º I expedido depois da batalha de Ourique e antes do recontro de Valdevez, que eu creio ter-se verificado por março ou abril de 1140. Foi diligencia baldada! e todavia elle resolveria segundo o titulo que Affonso Henriques ahi tomasse uma importante questão historica. Não é provavel exista um tal documento nessa provincia; mas V. S.ª tem por lá examinado tanta cousa, que não seria milagre haver encontrado isso que não se encontra nem no norte nem por aqui. Se assim for, estou certo da bondade de V. S.ª para ousar pedir-lhe communicação delle.

Para acabar por impertinencia, rogo a

Tenho feito altas diligencias aqui e
nas provincias do norte para encontrar
um diploma original (ou copia authen
tica) de Aff.º I expedido depois da batalha
de Ourique e antes do recontro de Valde-
vez, que, eu creio ter-se verificado por
março ou abril de 1140. Foi diligencia
baldada! e todavia elle resolveria segundo
o titulo que Affonso Henriques ahi tomasse
uma importante questão historica. Não
é provavel exista um tal documento
nessa provincia, mas V.S.ª tem por
lá examinado tanta cousa, que não
seria milagre haver encontrado isso
que não se encontra nem no norte
nem por aqui. Se assim for, estou certo
da bond.e de V.S.ª para ousar pedir-
lhe communicação della.

Para acabar por impertinencia, rogo a V.S.ª alguma solução a estas
perguntas com a possivel brevid.e

Creio que sou
de V.S.ª

Lisboa 24 d'agosto
1843.

Amº C.º e Collega
A. Herculano

Fac-simile *de uma carta de Alexandre Herculano a Joaquim Heliodoro da Cunha Rivara*

V. S.ª alguma solução a estas perguntas com a possivel brevid.ᵉ

Creia que sou
De V. S.ª
Ami. e Collega
A. HERCULANO

Lisboa 24 d'agosto
1845

A resposta de Rivara é decisiva e instrutiva. Hoje, ao que parece, a questão pode ser enriquecida de novas achegas. Mas, há cem anos, Rivara escrevia assim:

Ill.ᵐᵒ Collega e Snr.

Tem V. S.ª razão em ter grandes duvidas sobre a authenticid.ᵉ da *lenda* de Giraldo. Ainda não pude até hoje descobrir onde André de Resende a fosse buscar para dar a lume no seu livrinho das *Antiguidades de Evora*. Assim como tambem ainda não pude acertar com o motivo, porque o mesmo Resende, lançando no dito livrinho a mais pequena letra, que achou em pedras Romanas, não diga uma só palavra do templo Romano, chamado aqui de Diana, nem do Arco Triumphal da Praça, que em tempo delle foi derribado.

Mas tornando a Giraldo, repito, nada pude ainda descobrir de particular, que aclare as circunstancias romanticas de sua façanha. Só sei o q̃ é commum e que por ahi sabe toda a gente.

De D. Aff.º Henriques não há Documentos no Cartorio da Camara. No do Cabido ha apenas um, segundo colho de uma copia (que possuo) do *Indice* do m.ᵐᵒ Cartorio, feito por Manuel Severim de Faria. E é o tal documento a Doação dos Dizimos dos direitos Reaes de Evora a D. Paio, eleito Bispo della, Doação q̃ traz Brandão na Mon. Lusit. P.ᵗᵉ 3.ª L XI. Cap. 37.

Se V. S.ª quiser ver a d.ª copia, que tenho do *Indice* de Severim, está felizm.ᵗᵉ agora a tempo, porq̃ a tenho em Lx.ª a encadernar. A carta inclusa lhe mostra aonde, e como a poderá haver. Mas é segredo, que ficará entre nós. Não quero que se saiba que tenho tal copia, porq̃ a tirei de outra, que o Deão me emprestou, e tirei-a sem lhe dar cavaco; e por essa razão é que apesar de ella ser muito cheia de erros, não tenho já ido ao Cabido a conferila e corrigila pelo original, trabalho essencial para poder valer alguma cousa. Se porem V. S.ª desejar que eu veja no Cabido algum Documento, apontemo pelo *Indice*, e fa-lo-hei: pois devo aos Snr.ᵉˢ Capitulares a singularissima fineza de me terem aberto as portas do seu secretissimo Cartorio se bem que tenho usado mui parcam.ᵗᵉ deste favor, para não por em *alarme* suas religiosas pessoas.

Há na Torre do Tombo um Docum.ᵗᵒ q̃ V. S.ª terá visto, de 7.ᵇʳᵒ Era 1172 aonde D. Aff.º Henriques se nomeia *Portugalensium Rex*.

Beijo as mãos de V. S.ª (velho estilo)

De Evora 4 de 7.ᵇʳᵒ de 1845.

J. H. DA C. R.

Só sete anos passados se encontra nova carta de Herculano, pedindo o favor de algumas cópias de certos manuscritos:

Ill.ᵐᵒ Am.º e Snr.

R. 10 de Julho
1852

Pessoa a quem desejo servir me pede para saber, se porventura será licito obter copias de alguns mss. da Bibliotheca indicados no catalogo que V. S.ª publicou, e bem assim se haveria nessa cidade quem mediante retribuição, se quizesse encarregar do trabalho das copias. No caso de ser per-

mittido tirarem-se, qual seria essa retribuição por folha ou quaderno de papel. V. S.ª me obrigaria infinitamente respondendo a estes quesitos, sobretudo se a resposta podesse estar aqui antes do dia 14 do corrente.

Disponha V. S.ª de quem é
Seu ami.

Lisboa 7 de Julho
de 1852

A. HERCULANO

A resposta de Rivara é bem menos lacónica e mais curiosa:

Ill.mo Ami.º e Snr.

Evora 10 de Julho
de 1852

P.ª se tirar copia de algum ms. importante desta Bibliotheca convem que haja permissão de auctorid.e sup.or Eu contentar-me-hia com a do G.or Civil, mas é de crer que este refira o negócio á Secret.ª do R.no; e portanto o mais seguro seria alcançar Port.ª desta Estação; o q̃ não julgo negócio difficil, nem ainda demorado. Posto q̃ as capacid.des não abundem aqui, sempre será possivel achar q.m tire as copias; mas emq.to á retribuição, bem vê V. S.ª que não se pode já assignar, pois dependerá da lingua, ou linguagem do ms., caracter dessa letra etc.; desde já porem posso prometter que serei eu o revisor da copia e farei q.to possa p.ª que seja boa, exacta, e da menos despesa possivel.

Estou resoluto a publicar um jornal, proporcionado á localid.de Em poucos dias poderei mandar a V. S.ª o Prospecto.

Uma pergunta q̃ de Lª me fizeram, me levou a examinar miudam.te as citações de Cenaculo nos *Cuid.os Literarios* sôbre a Apparição: descobri cousas curiosas, porq̃ achei cá os proprios textos, donde o Prelado extrahio as suas citações. Tem-me lembrado mandar de tudo uns Apontam.tos a V. S.ª, mas não o tenho feito pelo não distrahir de mais importantes trabalhos; todavia fa-lo-hei, se V. S.ª entender que vale apena gastar alguns minutos com semelhante questão.

Venham mais volumes da *Historia*.

Fico prompto a cumprir quaesquer determinações de V. S.ª como

Seu Ami.º Obgd.mo

J. H. DA C. R.

P.ª A. Herculano
Ajuda — L.ª

Neste mesmo ano de 52 foi Rivara eleito Deputado por Évora e em Janeiro de 53 ocupava lugar na Câmara.

A ida para Lisboa será a causa natural de acabar no verão de 52 a correspondência entre os dois grandes investigadores.

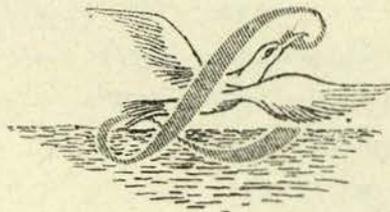
Brevemente — em Setembro de 1855 — partiria Cunha Rivara para Goa, onde se conservaria largo tempo.

A nossa geração tem sido pouco justa para com êle. Cunha Rivara aliava a raro sentido da fidelidade e da exactidão em matéria paleográfica e arquivística, estilo sóbrio e elegante. A sua cultura estava bem acima da média corrente, nesse tempo, em Portugal. Tudo quanto escreveu, ficou; quere dizer: servirá sempre de fonte de consulta, e nenhuma geração terá o direito de a lançar para o canto escuro da leitura morta, como acontece a tanto escrevinhador de fama fulgurante e passageira que só vive o tempo rápido da moda e da propaganda organizada pelas próprias mãos.

Desde o primeiro número que esta revista se propôs não se limitar aos assuntos de ordem literária e artística, mas abranger, na medida do possível, todos os domínios da cultura, no sentido de enfrentar um horizonte tão vasto como deve sugerir ao leitor a palavra que se adoptou para título.

Assim, na sua afirmada atitude de isenção e imparcialidade — aberta a tudo quanto represente indagação esclarecida ou remoção de idéias por demais solidificadas — LITORAL não receia *chocar* os propagadores de certezas nem os profissionais da ironia, e acolhe, nas suas páginas, textos cuja índole e factura possam, de qualquer modo, causar estranheza a alguns leitores deficientemente elucidados.

Tal procedimento, de harmonia com a liberdade da exposição dos pontos de vista individuais, não significa, claro está, que a directriz cultural da revista seja alterada pela eventual inserção de afirmações inusitadas, ou que possa *marcar-se* pela insistência dos temas que os seus colaboradores preferentemente abordem.

Êste aviso, que a muitos parecerá desnecessário, é, no entanto, justificado pela leviana facilidade com que, na nossa época, se classificam e julgam os intuitos alheios.

No meio está a virtude

Constituído por maioria de famílias que praticam o culto católico, o povo português é sinceramente religioso; mas esta sinceridade, mais sentimental do que intelectual, não oferece resistência bastante à crítica separativa que as transformações da cultura vão progressivamente acentuando. O católico português, sempre fiel ao culto e aos artigos de fé que o culto explica, dificilmente consegue pensar os problemas da cultura e da natura dentro do âmbito grandioso da esfera teocêntrica.

É elevado o número de escritores que aceitam a disciplina moral do catolicismo, mas reduzido é o escol dos que declaradamente proclamam o primado da religião. A acção católica não vai acompanhada de pensamento católico, a prática da religião não é iluminada pela teoria da religião. A apologética, por falta de devir actual, permanece inoperante e insignificante; ora se apoia na moral antiquada e estéril, ora utiliza exemplos franceses na refutação discursiva; não estabelece correspondência com a inquietação presente, acaba por cair na indiferença e no ridículo. Infelizmente, porém, o castigo não se limita a ferir a rotineira apologética: estende-se ao próprio catolicismo e, por fim, à religião, tomando agora a palavra no significado geral.

Diz-se e escreve-se, com excessiva fre-

qüência, que a política, a ciência, a literatura, etc., «nada têm que ver com a religião»; certo é, também, que muitos católicos procedem de harmonia com esta falsidade, sem que voz autorizada os desvie do êrro. Esvaziando de significação escatológica a maior parte da actividade humana, acabam por reduzir a religião a meras praxes cultuais que, por sua vez, degeneram em cerimónias mundanas. Um sorriso de incredulidade espreita nos lábios dos católicos que assim transigem com a vulgarização cultural e que, fora dos tempos públicos e dos oratórios domésticos, olvidam completamente que a religião, antes de ser uma ficção moralizadora, tem por objecto a verdade.

¿Como pode o católico esquecer os fins da vida humana no momento em que discute as funções do Estado, e negar o gradual liame que existe entre a política e a religião?

¿Poderá o católico ignorar a essência religiosa do teatro e julgar erradamente que não lhe cumpre iniciativa na dramaturgia? ¿Limitar-se-á a assistir à evolução do drama profano, nada lhe opondo desde que o juízo moral não condene o espectáculo?

¿Provirá de um esclarecido católico a afirmação de que à crítica literária fica vedado o significado religioso da obra de arte?

¿Será possível que um católico separe a ciência e a religião, considerando-as divergentes regiões da verdade?

Longe de transigências, cremos que estas preguntas só podem ter respostas negativas. Qualquer hesitação denunciará superficial conhecimento do que é o catolicismo, embora nada prove contra a autenticidade da fé.

Há uma «cultura católica», e esta expressão abrange não só a cultura religiosa, mas, também, a cultura filosófica. O duplo movimento da razão que procura a fé e da fé que procura a razão, é característico do catolicismo. A Igreja Católica tão carinhosamente tem protegido os estudos de teologia, como os estudos de filosofia.

¿Como explicar, então, que entre os católicos portugueses haja manifesto desinterêsse, se não confessada repulsa pela especulação filosófica?

Facto é que raros escritores católicos são especializados em questões filosóficas e muito reduzido é o número de originais portugueses que versam sôbre os preâmbulos da fé. *Facto é que a preparação filosófica dos sacerdotes e dos católicos mais cultos é feita por intermédio de livros estrangeiros, com apreciáveis vantagens para o pensamento francês. Facto é que, se não existe entre nós uma Faculdade de Teologia — por motivos que os leigos ignoram —, também não existe no nosso país, cuja tradição cultural é católica, uma Faculdade de Filosofia.*

A prudente interpretação dêstes factos seria demorada e extensa. Mais interessa,

porém, afirmar com profunda amargura duas certezas provisórias: a primeira é que o pensamento católico não atingiu em Portugal a expressão filosófica nem o nível especulativo que tem manifestado noutros países; a segunda é que a filosofia portuguesa, que talvez possua especiais condições, se não mesmo estruturais elementos para ser original, continua passivamente subordinada a doutrinas estrangeiras. Entre as duas afirmações há um nexo profundo — mas evidente para quem tiver a ousadia de o pensar.

*

Vejamos, agora, o aspecto que a questão reveste fora da disciplina da Igreja Católica; dissociemos a filosofia da teologia, a razão da fé.

Os homens que não praticam culto religioso, que não fazem profissão de fé, que não têm conhecimento do divino, procuram a unidade espiritual pelo cultivo da filosofia, ou permitem a especialização dispersiva dos ramos do saber.

Quem não possue a esperança *religiosa, vem a sofrer de* pressa *política. Ora a acção social exige que o pensamento concilie a teoria com a prática; procura apoiar-se numa doutrina que, de perto ou de longe, corresponde à sistematização filosófica. É possível que ao agente político não seja agradável confessar subordinação ao pensamento filosófico ou religioso. Mas a verdade é dominante e contra ela por pouco tempo valem as frases oportunas com que o político defende tão vã autonomia.*

O político, ao fazer questão primordial da escolha do regime ou do método com que pretende resolver os problemas sociais, confessa dêsse modo fidelidade ao sistema filosófico para que se inclina ou a que adere; a contraprova é simples: se o político abstraísse normalmente cada questão social, para a considerar isolada e para a resolver com urgência, procederia como um oportunista e transigiria com a situação em que o problema é por outrem colocado. Mas ¿porque lhe repugna a colaboração? Porque não a considera de boa fé. A solidariedade dos problemas e o sistema das soluções, que o político necessàriamente afirma — variando, embora, de linguagem — depende de viva unidade pensante, que só a filosofia (ou a religião) pode, com verdade, garantir.

Uma doutrina política negará que o Estado tenha fins espirituais a cumprir, exactamente porque lhe convém excluir o Espírito, mas logo manifestará interêsse por que o Estado promova a cultura, o que necessàriamente pressupõe a especulação física e metafísica. Porque o Estado — quer inclua, quer exclua a definição dos fins espirituais a que subordinará a função da cultura, quer seja consciente da pressão social, quer seja dela inconsciente — adoptará um sis-

tema filosófico enquanto proceder com lúcida coerência.

Qualquer doutrina política é susceptível de ser estudada num sentido ascendente, ou de especulação, e num sentido descendente, ou de aplicação; mas o seu valor especulativo é condicionado pela tradição cultural do país que lhe deu origem. Um político que adopte uma doutrina estrangeira, mais considerará o aspecto praticável do que a fundamentação teórica, e tomará como ponto de partida uma tese que na doutrina original era, efectivamente, intermediária. Reflectindo neste caso, descobre-se uma das causas, se não a principal, da aversão dos políticos portugueses pela filosofia.

O facto de os políticos não terem atribuído à filosofia o lugar que lhe compete no ensino superior, explica que o literatismo e o cientismo prevaleçam na formação da cultura nacional.

Por literatismo *e por* cientismo *designa-se, como é óbvio, a extensão da literatura e da ciência a domínios que não lhes competem — podendo também entender-se que dessa extensão resulta a adulteração. Enquadrar os estudos filosóficos nas escolas de letras ou de ciências, equivale a sufocá-los; procurar resolver pela literatura ou pela ciência os problemas filosóficos, equivale a negá-los; mas também a literatura e a ciência que se afastam da filosofia, deixam, por êsse facto, de seguir o caminho da verdade.*

O valor e o conceito da ciência, desligados da finalidade contemplativa, passam a sofrer as exigências da prática. A ciência é estimada, não porque procura a verdade, mas porque serve a técnica. Correlativamente, o esfôrço superior do homem consistirá em transformar o mundo, em lutar contra a natureza, em adquirir o mais orgulhoso domínio!...

Afastado da luz sófica, o homem moderno chega a admitir proposições cujo êrro é incontestàvelmente diabólico.

O diabo é o inimigo da natureza e não, como o vulgo pensa, o adversário de Deus. Considerar a natureza como inimiga; perder o amor pela criação divina; proclamar a soberania da técnica negra *e urbana, equivale a estar possesso do espírito anti-vital. A luta contra a natureza — até à máquina, até à morte — é a fórmula secreta da metafísica ocidental. É também a fórmula de uma corrente ascética que mal interpreta a Encarnação. Mas ¿será possível lutar contra a natureza de que participamos, na qual haurimos as energias vitais, e que existe por graça divina?*

Não. Contra essa metafísica, como contra essa ascética, protesta a alma portuguesa, se não por tôdas as expressões mais altas da cultura, pelo menos pela voz dos poetas, demasiadamente acusados de panteísmo e até de adoração pagã

pela imagem terrena das esferas supernas.

Uma luta do mundo artificial contra o mundo natural teria por triste conseqüência a impiedade: ¿onde poderia o homem contemplar, então, o espectáculo que lhe manifesta a essência divina?

À luz plena do Espírito já os problemas se transfiguram e a técnica aparece na sua cândida verdade: é o esfôrço dignificador do homem para afastar os obstáculos ao conhecimento e ao amor do divino, que são, para além de todo o drama, os fins superiores da alma. Combatendo a ignorância, o mêdo, a miséria e a dor, nos diversos aspectos que dependem da estrutura da sociedade, a política contribue, assim, para a espiritualização universal que na filosofia realiza o seu conceito.

Os homens que não praticam culto religioso, que não fazem profissão de fé, mas que têm conhecimento do divino, desejam viver em digna paz com os praticantes dos cultos religiosos. Se nalguns momentos dramáticos um combate se pôde travar entre dois extremismos fictícios — representados pelas palavras política *e* religião *— agora parece oportuno procurar o médio têrmo que, anulando os extremismos, garanta e alicerce a cultura comum: a filosofia.*

O método de solução dos problemas portugueses não está no doseamento medíocre de um dualismo irracional, porque tal doseamento é necessàriamente precário: está na visão trinitarista do que, por manifesto, evoca a mais alta unidade encoberta.

O desenvolvimento desta noção, se bem que interessante, não pode caber num comentário que chegou já às portas do mistério.

ÁLVARO RIBEIRO

O problema do Teatro de S. Carlos

Desde a sua fundação até começos do século XX, o teatro de S. Carlos desempenhou na Sociedade portuguesa um papel de especialíssimo destaque, não só sob o ponto de vista artístico, mas — e principalmente — no ponto de vista social.

Explorado sob o regime de concessões a emprêsas particulares, sem efectiva e contínua direcção técnica, artística e administrativa do Estado, o primeiro teatro lírico do País não exerceu realmente a função que devia obedecer a determinado plano de objectivos culturais, visando a metódica educação artística do povo, nem sequer das classes mais abastadas e cultas que, em percentagem esmagadora, assìduamente o freqüentaram.

Fora de uma acção directa e de zelosa fiscalização do Estado, utilizado apenas como terreno mais ou menos rendoso de exploração, que dava certos proveitos morais e materiais, influências e rendimentos, o Teatro de S. Carlos foi-se depauperando, sem ter legado à Nação, depois de cento e tantos anos de funcionamento, benefícios reais, tanto no que se refere à criação de um escol de técnicos, de artistas e trabalhadores, como à ampliação e à beneficiação do apetrechamento material e artístico do nosso teatro lírico.

E S. Carlos estava ameaçado, pela incompetência e pelo desleixo, de se exaurir definitivamente.

Quem conhece a sua história nos últimos cinqüenta anos, e supõe que êle atingiu o máximo da decadência e da miséria aí por 1937, quando estava quási abandonado, com infiltrações de água e cheiro a bafio; o mobiliário, a instalação eléctrica, os tecidos, forros, cortinas e tapêtes a apodrecerem e a desfazerem-se; a umidade e os ratos a minarem-lhe a velha carcaça, ameaçada pelo fogo de um curto-circuito e pela iminência de uma ruína irreparável, talvez se engane.

Porque o Teatro Nacional de S. Carlos não é apenas um edifício: é, antes de mais nada, uma *instituïção*. E muito maior importância têm, na vida das instituïções, os fenómenos de ordem moral, do que os de natureza material.

De facto, o corpo do venerando edifício estava, então, deveras combalido, e dir-se-ia até perder-se para sempre, numa progressão assustadora. Mas admitia-se ainda, apesar disso, a possibilidade de o pôr a funcionar — se melhorassem as suas condições!

Havia esperanças, elementos de acção, intenções, recursos; surgiam iniciativas, delineavam-se planos; o Estado recebia propostas, freqüentemente. E não há dúvida de que, em matéria de ópera e de bailado, não se impingia então, como agora, tão impudentemente, gato por lebre!

Era tudo inútil: o Teatro não podia funcionar enquanto se não fizessem as obras de beneficiação indispensáveis. E tudo levava a crer que o objectivo dessas obras consistia em salvar a alma gloriosa da instituïção, restaurando, para isso, o corpo da relíquia monumental.

Gastaram-se nove mil contos nos trabalhos de reintegração, e depois de vários concertos interessantes, promovidos, aliás, por

Desenho de Francisco Keil do Amaral

sociedades particulares, de objectivos estranhos ao género especial a que o Teatro se destina; de actividades e espectáculos isolados que não têm obedecido a um plano superior de conjunto que se imponha; enfim, de várias tentativas fracassadas e desilusões, verifica-se, com mágoa, que o nosso teatro nacional de ópera e de bailado não desempenha, afinal, condignamente, o papel cultural que lhe compete.

Por isso, agora que o seu estado de conservação não oferece pretexto para impedir que nêle se realizem espectáculos líricos e coregráficos, antes pelo contrário, visto que as suas instalações se encontram em relativo estado de bom funcionamento e que, por outras razões, êle se conserva quási sempre fechado, quanto à sua principal razão de ser, talvez a «instituïção» Teatro Nacional de S. Carlos, de honrosas tradições, esteja em situação ainda mais precária, sob o ponto de vista moral.

Comparando a soma despendida com a sua beneficiação à quantidade e, principalmente, à qualidade da maioria dos espectáculos nêle realizados, a obra notável de restauro levada a efeito pelo Estado — obra que tem de ser engrandecida por uma acção inteligente, de elevada expressão artística — converteu-se, passados alguns anos de expectativa falhada, num motivo evidente de descrédito nacional, pelo que erradamente se conclue acêrca da capacidade do Estado na orientação de um organismo de tal natureza, e, bem assim, dos autênticos e mais representativos valores artísticos nacionais.

Urge preencher esta lacuna; corrigir o que se fêz e realizar a obra que se impõe.

Para isso é necessário que o Estado organize os respectivos serviços e forneça os meios de acção necessários para que o Teatro Nacional de S. Carlos desempenhe, tão proficientemente quanto o permitem os nossos recursos, a missão que lhe está destinada, para que foi construído há mais de um século e meio, e restaurado há quási um lustro.

LUÍS REIS SANTOS

CRÍTICA

Karl Vossler: «Realismo e Religião na Poesia Luso-Espanhola do século de ouro». Ed. da Academia das Ciências de Lisboa (Biblioteca de Altos Estudos). Lisboa, 1944. 30 págs.

A prestimosa iniciativa de conferências de altos estudos na Academia das Ciências está muito amortecida. Todavia, uma colecção de dezenas de tomos constitue fecundo rasto da passagem de muitas figuras ilustres, nacionais e estrangeiras, por aquela tribuna. É possível que um ou outro dêsses estudos seja mais mediano que alto; mas, ainda assim, terá sido útil, como difusão de grandes temas. Há, no mundo da cultura, problemas de transcendência tal, que a sua própria vulgarização já é um alto estudo.

A presente brochura é um escrito menor de um grande nome da filologia românica alemã anterior ao nazismo. Vossler foi o criador da chamada escola idealista de filologia, em oposição à escola positiva e por influência de Benedetto Croce e do seu esteticismo intuïcionista, que, por sua vez, provinha já de Bergson e, a distância, de Hegel. Na minha «*Luta pela Expressão*» refiro-me, com alguma detença, a êste sábio, de quem tive a honra de ser companheiro na Universidade de Espanha — ou de Madrid — nos últimos anos do reinado de Afonso XIII. Em Espanha e na América espanhola pude verificar a largueza da influência da «filologia idealista», teòricamente exposta, como método, em 1904 e 1905, nas obras bem conhecidas: *Positivismus und Idealismus in Sprachwissenschaft* e *Sprache als Schöpfung und Entwicklung*.

Passando à aplicação do seu método filológico, fundamente repassado de preocupações psicológicas e estéticas, o Prof. Vossler deu-nos estudos profundos — poderia dizer *clássicos* — sôbre a história das literaturas italiana e espanhola. Dante, Lope de Vega e todo o «Siglo de Oro» espanhol devem-lhe interpretações penetrantes e inolvidáveis.

Esta brochura — que é precedida de um vibrante discurso do Prof. Cordeiro Ramos, Presidente do Instituto para a Alta Cultura — trata do seu conceito de «realismo» na literatura espanhola, que o insigne romanista considera pacífico aliado das aspirações e êxtases religiosos, e da mais sôlta fantasia; um realismo que é totalização da própria existência no seu conteúdo heterogéneo ou, mesmo, heteróclito, não rectificado

ou depurado, como o faz a mente francesa e como o queriam os cânones da escola literária do «realismo» *strito sensu*.

Quere-me parecer que há, aqui, uma certa intenção de réplica a Menéndez Pidal, que incluiu o realismo e a historicidade realista entre os caracteres primordiais da literatura espanhola — alguma coisa de semelhante ao que me fêz Aubrey Bell quando, em «*Some Aspects of Portuguese Literature*», respondeu às minhas velhas «*Características*». Teremos, assim, de juntar êste opúsculo aos de Farinelli, Madariaga, etc.

Receio que o leitor, não sendo hispanista, se canse com esta digressão marginal. Quem é grande hispanista, é o Prof. Vossler e, por o ser, não desconhece os velhos castelhanizantes portugueses, alguns dos quais traz à colação: — D. Francisco de Portugal, Jorge de Montemór, Bernarda Ferreira de Lacerda, Gil Vicente... A presença dêstes nomes portugueses é que explicará aquela designação do título: «poesia luso-espanhola». Na realidade, não existe uma poesia luso-espanhola, mas uma poesia portuguesa e uma poesia espanhola — que, às vezes, se entre-influem e compenetram.

FIDELINO DE FIGUEIREDO

Luís Cabral de Moncada: «Direito positivo e ciência do Direito». Sep. do «Boletim da Faculdade de Direito». 53 páginas. Coimbra. 1944.

I. — FILOSOFIA, A ETERNA DESMANCHA-PRAZERES...

Talvez não seja descabido entrar logo a citar Kant e recordar aquêle célebre passo da *Crítica da Razão Pura teorética*, em que êle, com acerada ironia, deixou cair a seguinte frase: — «Ainda hoje andam os juristas à procura do conceito de Direito!» Mas, logo a seguir, urge fazer leal exame de consciência e dar conta de que a frase manteve, até agora, intacta — se não reforçada — a sua verdade pungente. O jurista, devido à sua fé no princípio da plenitude e da autonomia lógicas do Direito legislado, julga-se neste momento apto a responder em todos os casos e com segurança à pregunta: *¿quid juris?* Em contrapartida, embaraço desagradável (o mesmo que os gregos sentiram, pela vez primeira, há milénios) inexoràvelmente lhe tolhe por completo o raciocínio e a língua, se alguém lhe dispara esta outra: *¿quid jus?* Eis porque o jurista, ao cultivar a ciência jurídica, ainda se encontra na situação falsa e um pouco grotesca de ignorar aquilo mesmo que pretende investigar e sôbre o qual teoriza já com tanto afinco. Eis aqui, ainda, porque é lícito, justificado e justificável, duvidar se a ciência jurídica se encontra já constituída.

Na verdade, pertence hoje ao domínio público que a ciência é sempre objectiva — neste particular sentido de que só pode haver ciência de um objecto. Ora se o jurista hesita ainda no tocante ao que o Direito é, ¿como atribuir já ao Direito a qualidade de objecto de uma ciência? Por outro lado, ¿como afirmar que já se encontra constituída a ciência do Direito, se sôbre o seu objecto ainda não se conseguiu erguer o edifício firme de uma axiomática preliminar, base indispensável de qualquer ciência? Uma vez admitido o carácter problemático do Direito, ¿não se terá imediatamente de aceitar, como inevitável resultado, o carácter problemático do saber que aspira a ser a ciência dêle?

A série cerrada destas preguntas despertará, sem dúvida, o sobressalto dos espíritos mais desprevenidos e menos exigentes: — ¿Então por êsse vasto mundo, sustentadas pelo Estado e à sombra da prestigiosa Uni-

versidade clássica, não professam as Faculdades um saber de índole científica — precisamente a ciência do Direito? ¿Então os prelos dos dois hemisférios não gemem constantemente para imprimirem tratados, manuais, monografias e ensaios sôbre temas jurídicos, todos, sem excepção, pretendendo expor, aclarar, influir em nome da ciência do Direito — e todos, sem exclusão, alvo dos juízos apreciativos, que emite uma crítica severa, exercida pelos representantes da mesma? ¿Então muitos pleitos não têm sido ganhos só porque no momento oportuno (erecto o tronco, chamejantes os olhos, solenes e cadenciados os gestos) o douto patrono do autor ou do réu invocou a ciência do Direito, ou os princípios gerais que ela soube argutamente extrair do caos da legislação vigente, ou a lógica jurídica de que se utiliza com mestria para eliminar as contradições, as imperfeições técnicas, as lacunas da lei?

Assim é, amigos, assim é. No entanto, porque, às vezes, as fachadas mais imponentes iludem, talvez seja aconselhável rendermo-nos à evidência do facto — e aceitar que a famosa ciência do Direito não passa ainda de um problema em véspera de se tornar famoso. Quanto ao resto, são convicções respeitáveis que o rodar dos anos arreigou nos nossos hábitos, e que, como tais, fazem parte integrante do nosso modo actual de ser — muito embora, infelizmente, não passem disso! Mas, porque chegou a hora de adquirirmos nítida consciência da nossa situação (portanto, a hora a que a necessidade de a encararmos de frente imprime certo timbre solene), é-nos dado hoje modificar a frase kantiana, e dizer: — Com o mesmo gesto com que procura ainda o conceito de Direito, anda o jurista também à procura da ciência jurídica!

Êste gesto de duplo alcance prospectivo foi aquêle que o Prof. Cabral de Moncada, com amadurecido saber, estupenda serenidade e destra elegância, executou no opúsculo há meses publicado: *Direito positivo e ciência do Direito*. Quem o ler, seguindo-lhe a prosa cinzelada com bom gôsto literário e ritmada com bom ouvido musical, logo se aperceberá de que o problema da ciência jurídica não é um falso problema, uma vez que tem as suas raízes profundamente enterradas na consciência da nossa ignorância. Ao mesmo tempo, verificará como existe ainda — pelo menos para aquêles que, na esteira de Boécio, acreditam no consôlo da Filosofia — uma maneira de amenizar a circunstância incómoda em que nos encontramos: a de inquirir qual seja a região da realidade a que o Direito pertence e, depois de descoberta, afinar por ela, como por um diapasão, o comportamento e as possibilidades da ciência que dela procurará obter um saber rigoroso. Não foi outro, com efeito, o caminho deliberadamente seguido pelo Mestre de Coimbra.

Ocorre, desde já, preguntar: — ¿Será recompensador o esfôrço violento de percorrer tão longo caminho? ¿Valerá a pena complicar a descrição familiar da paìsagem jurídica — a qual, se não satisfazia inteiramente, tinha, pelo menos, o mérito de ser clara, fàcilmente acessível e, portanto, servia de plataforma para o mútuo entendimento? ¿Porque não continuar simplesmente, como até aqui, a identificar Direito com lei humana positiva, e ciência do Direito com a especulação intelectual que, partindo da interpretação empírica da lei vigente para chegar à interpretação reflectida dela, constrói um sistema completo de ideologia jurídica?

Formular estas interrogações, é o mesmo que formular o eterno e dramático conflito entre a vida cotidiana e a vida teorética por excelência, que é a Filosofia. Para a primeira, dir-se-ia que a estranha missão da segunda consiste, exclusivamente, em obscurecer o que, por natureza, é claro; em abalar a con-

fiança no saber que, por tradicional e aceito por todos, a inspirava. E isto apenas para que uma minoria escassa de homens, dando-se ares de quem está na intimidade dos deuses e articulando palavras inusitadas, tenham a honra de se arvorar em supremos dadores de sentido do que, por si, dêle carece: êste nosso Cosmos! O sujeito da vida cotidiana (o «man of the street» do inglês, o «Mr. Tout le Monde» do francês, o «Durchschnittmensch» do alemão, o nosso «homem médio») nunca compreendeu, nunca poderá mesmo compreender a perene insatisfação, nascida do amor insaciável da inteligência pelo ser, que, desde a velha Hellas até aos nossos dias, instiga êsses mesmos homens a viver uma vida entusiasta, de sinal contrário ao da sua: a tal vida teorética, em que cada um procura usar de si como de uma perspectiva original sôbre a realidade e, a partir dela, se preocupa com as coisas a fim de as deixar ser o que são. Por isso, para êle, o filósofo sempre foi considerado um retórico importuno, e ridículo o seu afã...

Mas a êsse, para quem a Filosofia, transtornando o sono dogmático produzido pelas crenças inabaláveis, é a eterna desmancha-prazeres que se diligencia intimidar, perguntando: ¿valerá a pena? — a êsse, o filósofo autêntico, tomando o seu filosofar para forma do seu Destino, responde serenamente pela bôca do poeta: «Tudo vale a pena, se a alma não é pequena!»

2. — O Prof. Cabral de Moncada e o problema da ciência do Direito positivo.

Nada permite melhor compreender um problema, do que a história da sua descoberta e da sua colocação teórica. O da ciência do Direito positivo tem uma que conta quási um século e abrange duas fases distintas. A primeira, sem dúvida a mais espectaculosa, foi a da descoberta do problema, e coincide com uma peripécia da vida do célebre jurisconsulto alemão Julius Hermann von Kirchmann: o discurso proferido em Berlim, numa sociedade de juristas, no ano de 1847, sôbre «Die Wertlösigkeit der Jurisprudenz als Wissenschaft» («O nenhum valor da jurisprudência como ciência»). A segunda, que se abriu já no nosso século e ainda não se encerrou, nasceu da discussão travada em tôrno da concepção naturalista da ciência. Publicado agora, o livro do Prof. Cabral de Moncada pertence-lhe e, por outro lado, encontra-se influído pelo conjunto de idéias que a tornaram possível. Dêste modo, para o grande público ficar mais habilitado a compreendê-lo, talvez não seja impertinente indicar aqui, embora a traços rápidos e inevitàvelmente esquemáticos, como se foi levado até ela.

Kirchmann, como era de esperar de um jurisconsulto-filósofo que meditasse na época em que êle proferiu a discutida palestra, estava seduzido pelo idealismo transcendental. É, assim, retintamente kantiana a maneira como descobriu e tratou o problema. Reduzo a três as razões pelas quais êle foi conduzido a afirmar o carácter não científico da jurisprudência.

A primeira foi a seguinte: comparada às ciências da natureza, a jurisprudência nem tinha a forma, nem o comportamento de uma ciência genuína. As ciências da natureza, com efeito, donas de um método seguro, investigavam com rigor os seus domínios, todos os dias brindavam a humanidade com verdades novas e concorriam para o efectivo aumento do poder do homem. Mas a jurisprudência, sobrecarregada com arcaicas categorias conceituais, pisava com passos inseguros um terreno movediço, entregava-se a balofas e intérminas controvérsias académicas e não curava de manter apertado con-

tacto com a realidade. Dela era inútil esperar, portanto, a divulgação de verdades novas — e nem mesmo fôra ainda, sequer, capaz de dizer o que entendia por «verdade jurídica».

Tendo verificado isto, Kirchmann entregou-se a uma penetrante análise, que lhe revelou como a jurisprudência era estéril debaixo do ponto de vista metodológico, e acientífica, debaixo do ponto de vista epistemológico. Raciocinou assim: se a jurisprudência é já, de facto e de direito, uma ciência, tem de possuir, como tôdas as ciências, um objecto autónomo, livre e anterior às suas abstracções teóricas. Por outro lado, não pode confundir-se com o saber empírico, difuso ou explícito, que em cada Povo corre sôbre as leis que nêle vigoraram ou vigoram: tem de apresentar-se, como as restantes ciências, na forma de uma actividade consciente, racional, destinada a verificar e a enunciar as leis do seu objecto num sistema teórico unitário.

Ora a verdade, a triste verdade era para Kirchmann a seguinte: o objecto da jurisprudência apresentava-se ao estudioso na forma duvidosa da lei positiva e caracterizava-se pela mutabilidade. Ao contrário das ciências naturais, cujo objecto era uma realidade estável, a jurisprudência era constantemente ultrapassada pelo seu objecto. Daqui resultava que o seu saber, além de nunca chegar a estar inteiramente em dia, ia periòdicamente caindo na invalidez, à medida que as leis eram revogadas ou substituídas por novas leis. Nestas condições, ¿como podia ela encontrar um método eficaz e um conhecimento exacto?

Como se estas duas razões não bastassem, Kirchmann ainda apontou uma terceira: o colorido inevitàvelmente pessoal das doutrinas jurídicas. Estudar as leis positivas, era o mesmo que estudar os critérios que, em certa época e em certa sociedade, haviam sido impostos para a regulamentação da vida em comum dos homens. Não era para admirar, pois, que a sua investigação e interpretação teóricas corressem o fácil risco de ficar inquinadas com as paixões humanas do jurista — e a jurisprudência perdesse, assim, a nota de impessoalidade que é o índice do conhecimento científico.

Tomando para padrão as ciências da natureza (não se esqueça que Kant, seu mestre, as tivera em mente ao tratar das condições de admissibilidade de uma ciência pura), Kirchmann estava de antemão prêso a uma atitude céptica. Mas ¿seria apropriado o seu critério? Por outras palavras: se a jurisprudência é ciência, ¿é ela uma ciência do tipo das ciências naturais?

Herdeiros do problema descoberto por Kirchmann, autores dos mais diversos campos, não juristas e juristas, irão doravante tentar responder à pregunta. É que na Alemanha, como ninguém o ignora, entre o final do século passado e o comêço do nosso, alguns filósofos, actuando debaixo do signo do neo-kantismo, sentiram a necessidade de acrescentar à *Crítica da Razão Pura teorética* uma crítica da Razão histórica. Dilthey, Windelband e Rickert, grandes animadores dêste movimento, efectuaram a distinção — que naquele momento pareceu fundamental — entre ciências da natureza e ciências do espírito. Rickert, sobretudo, num livro de pura inspiração neo-kantiana e que ficou clássico — logo, com o predomínio da problemática gnoseológica-teorética — intitulado «Die Grenzen der Naturwissenschaftlichen Begriffsbildung» («Os limites da elaboração conceitual nas ciências da natureza»), ao estabelecer rigorosamente os conceitos de generalidade e de individualidade, de valor e de indiferença ao valor, veio permitir que essa distinção se transformasse em quási rígida contraposição. Mas, tanto êle como Dilthey não hesitaram em abranger a jurisprudência teorética pelo conceito de ciências da cultura

ou do espírito. E nisso, como era de esperar, foram logo seguidos por alguns juristas.

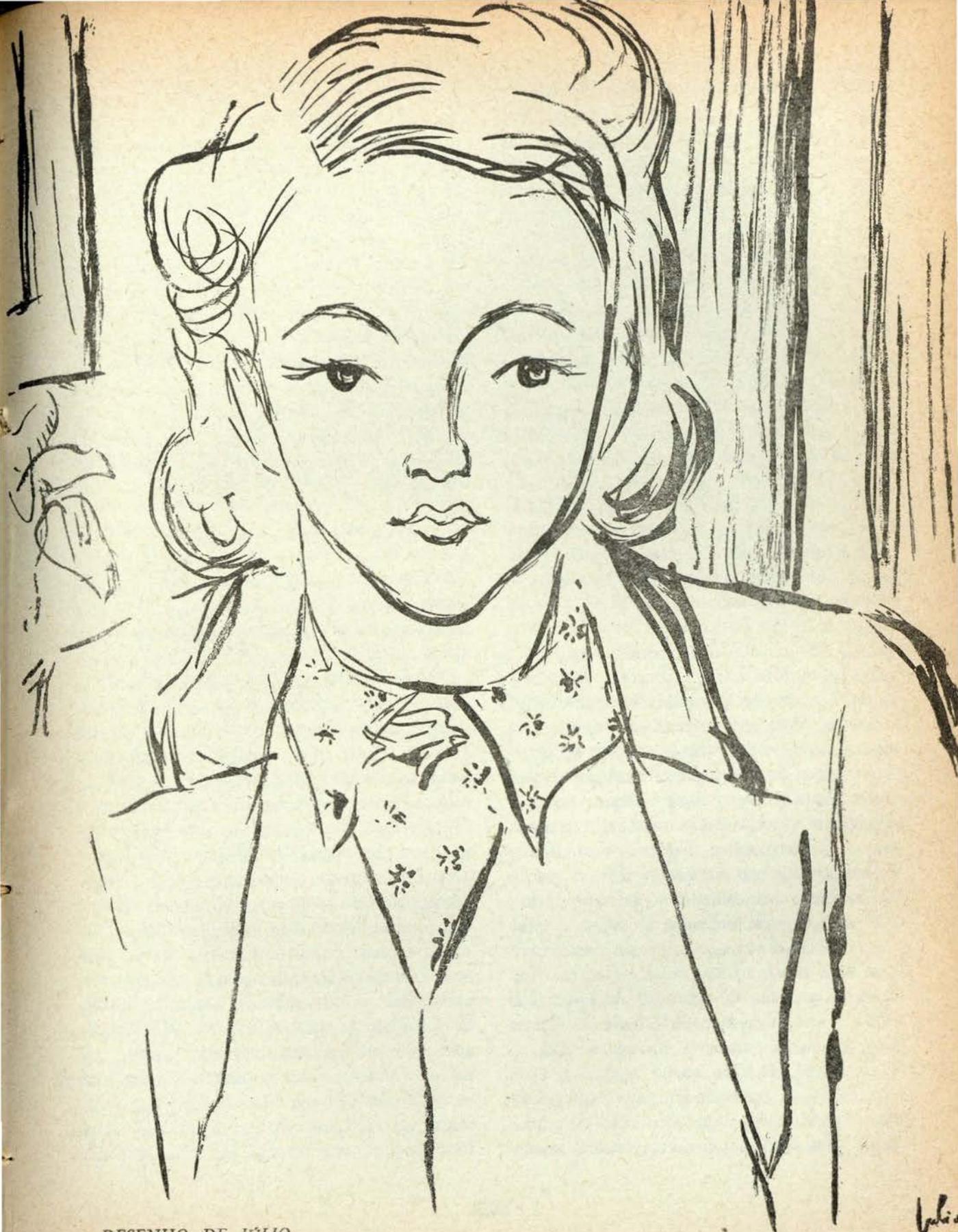
As ciências do espírito, segundo hoje se admite, são aquelas que têm por objecto, quer o ordenamento da vida em comum pela Política, pelo Direito, pelos Costumes, pela Pedagogia, pela Economia e pela Técnica, quer a interpretação da vida individual e social pela Religião, pelo Mito, pela Língua, pela Arte, pela Filosofia, pela Ciência e pela Historiografia. Ora, como é bem de ver, cada uma das ciências pertencentes a êste grande grupo possue um objecto diferentemente estruturado. Investigá-lo e diferenciá-lo dos outros, foi uma das preocupações de Husserl, expressa na sua idéia de uma ciência eidética do objecto, ou ontologia regional. A moderna filosofia alemã, dentro da orientação realista, se ao reacordar para a problemática ontológica se afastou da fenomenologia — dela guardando apenas o método da descrição eidética — manteve, todavia, a concepção regional da ontologia, correspondente à sua concepção estratiforme da realidade. E, de harmonia com esta perspectiva, tratou de exigir, no campo da epistemologia, para cada espécie de ser uma forma de conhecimento e um método adequado de o obter.

Transpondo esta atitude para o Direito, o Prof. Cabral de Moncada inquire, «primeiramente, o que é o direito positivo como realidade experimentável e objecto de conhecimento»; pôsto isto, trata de averiguar «o que é a ciência jurídica como tipo de ciência ou de saber que se ocupa dêle».

Lamento não me ser permitido seguir aqui, passo a passo, as duas investigações levadas magistralmente a cabo pelo ilustre professor. Mas quem ler o estudo, não perderá o seu tempo. Ainda mesmo que esteja familiarizado com os problemas e os temas que nêle se levantam e ventilam, com a orientação teórica que nêle se segue — e, infelizmente, dado o nosso atraso cultural de mais de meio século, isso talvez se não dê com freqüência — terá muitas vezes que louvar o vigor e a clareza do raciocínio, a desassombrada ousadia da meditação e, até, algumas coisas novas, como terei ocasião de salientar a propósito da ciência do Direito. Neste momento e neste local, apenas posso indicar quais as idéias expostas para caracterizar o Direito positivo e a sua ciência.

Quanto ao primeiro, pregunta assim o Prof. Cabral de Moncada: «¿Que espécie de realidade, ou de ser, é a que se esconde para nós por detrás desta expressão? Ou ainda: no todo dêsse vasto domínio da nossa experiência e vivência, que cai debaixo do conceito de direito e a que podemos dar vários nomes (vida jurídica, factos ou fenómenos jurídicos, realidades jurídicas, etc.) ¿onde fica afinal o direito positivo?»

Para se habilitar a responder às preguntas, o Prof. Cabral de Moncada efectua uma distinção entre o Direito ou o «jurídico» e o direito positivo. O Direito, ou o «jurídico», é para êle uma realidade pluridimensional que, dentro de uma concepção estratiforme da realidade, tanto pode ser considerada «como facto sensível, material, psicológico, sociológico, cultural-histórico-espiritual, como facto lógico-objectivo e ideal, ou, ainda, por último, facto axiológico, valor ou valores». Dêle se distingue, como do todo a parte, o direito positivo, que mais não é do que uma das suas possíveis dimensões — e, precisamente, aquela que corresponde à «encarnação histórico-espiritual do jurídico», tal como «as religiões positivas são a encarnação histórico-cultural do facto religioso... e as concepções estéticas das escolas e dos estilos são a encarnação histórico-cultural de um *homo aestheticus*».

Quere dizer: o Prof. Moncada, recorrendo, como autêntico filósofo, ao auxílio freqüente das metáforas sugestivas, localiza

DESENHO DE JÚLIO

o direito-positivo naquela região da realidade que hoje, dentro de certa corrente que — inspirada em Hegel mas ultrapassando-o — procura alicerçar uma ontologia do ser espiritual, se chama região do «espírito objectivado». Dissera já Vico que êste «mondo civile fu certamente fatto dagli uomini». Mas a moderna filosofia acrescentou: mediante a sua actividade prática criadora, referida a valores. Assim se chegou à concepção do direito-positivo, como sendo um pensamento prescritivo em que se exprime uma apreensão espiritual de certo aspecto do valor jurídico: aquêle que em certa época e para os homens de certa geração — logo, vivendo em sociedade numa concreta situação histórica — foi possível.

Ora se abstrairmos das outras dimensões do «jurídico», para apenas atendermos àquela a que corresponde o direito positivo, ¿que forma de ciência terá o saber que dêle se ocupa?

Seja já observado que, pondo o problema nestes termos, o Prof. Cabral de Moncada dá implìcitamente como viável e indiscutível a existência de uma ciência do direito positivo enquanto tal. Por isso, ao cabo de algumas páginas de penetrante análise, apressa-se a caracterizá-la como uma «ciência cultural, ideográfica, interpretativa-espiritual, construtiva e sistematizadora, lógica e tecnológica, teórica, prática e normativa». Ciência cultural, utiliza a «compreensão», ou seja: a intuïção psicológica imediata, mediante a qual o espírito entra em contacto com o espírito; mas, além disso, ciência prática e normativa, se encontra o seu objecto no direito positivo, contudo «não fica aí parada com êle, como que, por assim dizer, a mirá-lo». Tem o Prof. Cabral de Moncada a arreigada convicção de que a jurisprudência científica, em vez de se limitar à região da realidade a que corresponde a cultura histórica, onde o direito positivo surge como a concretização epocal do espírito humano, antes se apoia sôbre êste para depois saltar, como de um trampolim, para as outras regiões da realidade abrangidas pelo «jurídico»: as dos objectos ideais e a dos valores. Por isso a jurisprudência, enquanto «ciência do direito positivo, na região da Cultura histórica», ocupa-se em interpretá-lo; mas, enquanto ciência dos objectos ideais, já constrói e sistematiza conceitualmente os produtos da sua interpretação; e, finalmente, «enquanto especulação sôbre valores objectivos, a jurisprudência completa a ordem jurídica positiva, marcando-lhe os limites, integrando as suas lacunas e definindo os novos valores revelados na consciência da comunidade».

3. — A crítica como dialéctica.

Julgo ter exposto com fidelidade as idéias mestras que serviram de travejamento ao trabalho do Prof. Cabral de Moncada; julgo, ainda, ter pertinentemente articulado o texto escrito ao seu contexto histórico próprio: a situação cultural em que foi meditado e redigido. Assim, devo ter cumprido aquela primeira regra que, segundo Guyau, competia ao crítico observar, antes e acima de tudo o mais: a de «simpatizar» com a obra. Com efeito, só à custa de um esfôrço de simpatia será possível, depois, tentar compreender a obra por dentro, desde a perspectiva de que se serviu o autor dela. E criticar, na minha opinião modesta, consiste em sentir e pensar uma obra alheia até às últimas conseqüências, com o fim de focar eventuais vícios ou de valorizar eventuais qualidades. Quere dizer: ao invés do que geralmente se crê e pratica, criticar não se resume em conferir a obra com os dogmas que o crítico entronizou na cabeça, nem em comunicar ao autor o que é que o crítico escreveria, se tivesse sido êle o autor. Não

se deve esquecer que a crítica é, ainda, dialéctica — dando à palavra o alcance aristotélico de conjunto de raciocínios motivados pelo exame de opiniões prováveis, exactamente as opiniões do autor a criticar.

Nesta ordem de idéias, começarei por dizer ao Prof. Cabral de Moncada que não me parece muito completa e muito rigorosa a sua caracterização ôntica do direito positivo. Efectivamente, defini-lo como a «encarnação histórico-cultural do «jurídico», ¿não será defini-lo por aquilo que êle não é, nem pode ser?

Assim pensará quem se lembrar do vasto conteúdo que o Prof. Cabral de Moncada atribue à expressão «o jurídico»: — «facto sensível, material, psicológico, sociológico, cultural-histórico-espiritual»; «facto lógico, objectivo e ideal», e «facto axiológico ou valor». Assim pensará, ainda, quem reler a seguinte frase e a confrontar com êste vasto conteúdo: «... dentro desta concepção pluralista e pluridimensional do «jurídico», o chamado direito positivo não virá assim a ser mais, portanto, de que uma só das diferentes dimensões possíveis dêsse mesmo «jurídico»...» Qual? Eis o que o ilustre professor se esqueceu de indicar.

Que o direito positivo oferece uma fisionomia complexa, difícil de fixar, expressamente o admite o Prof. Cabral de Moncada quando, em nota ao texto, com raro brilhantismo, mostra que êle nos aparece com uma natureza trina, de sorte que ora o compreendemos como norma, ora como decisão, ora como instituïção. Mas ¿terá o nosso modo de compreender um ser alguma coisa que ver com aquilo que êle de facto é, enquanto actualização da sua mesma essência? Não me parece. Por outro lado, saber se o direito positivo é norma, decisão, instituïção ou outra coisa qualquer, é questão que a ontologia do Direito tem de decidir. Essa questão não a decidiu, contudo, o Prof. Cabral de Moncada de modo a situar ônticamente o direito positivo.

Também me parece que foi pena ter logo aceito, sem prévio exame, que a ciência jurídica existe já constituída.

Na verdade, até hoje, isso a que se tem chamado ciência jurídica limitou-se a ser, embora com pretensões científicas, uma apologética e uma hermenêutica das leis vigentes. Mais do que nunca, na nossa época de transição, o carácter não científico da jurisprudência salta aos olhos de todos, pois a todos é notório o pouco à-vontade com que ela suporta o pêso dos tremendos problemas levantados pelas rápidas e constantes alterações estruturais da vida em comum. Temos de convir, por isso, que o rótulo de científico, tão apressadamente colado sôbre as ideólogias por ela fornecidas, serviu apenas, num século caracterizado pela sua crença na ciência, para acreditar o labor específico do jurista aos olhos dos seus contemporâneos — e, ainda, para ser usado como um escudo protector, por detrás do qual o mesmo jurista, que é sempre um político disfarçado, procurou tornar-se independente do político de profissão e do estadista, tentando sujeitar a acção de ambos aos princípios eternos fixados pela sua pretendida ciência...

Mas, ainda quando se abstrair dêste aspecto sociológico do problema, teria sido altamente interessante, julgo, discutir o problema da ciência jurídica em conexão com a actual discussão em tôrno do problema da ciência. ¿Que é ciência? ¿Em que se distingue esta de outros tipos de saber racional? e do sistema? ¿Haverá, na realidade, dois tipos de ciência — as ciências da natureza e as ciências do espírito?

Não é agora o momento oportuno, nem sou eu, aliás, a pessoa indicada para discutir tôdas estas questões fascinantes e tão intimamente ligadas à conjuntura histórica que a humanidade europeia está vivendo. Ape-

nas quero observar o seguinte: na minha opinião, que é modesta, o conceito de ciências do espírito ou da cultura (*Geisteswissenschaften*) é conceito eminentemente polémico, cuja relevância sòmente se impõe quando referida ao instante histórico em que apareceu: aquêle em que, por um lado, se registou determinada fase da evolução do neo-kantismo e, por outro lado, correspondeu a determinada fase do processo geral de crítica à concepção naturalista da ciência. A verdade é, porém, que a ciência não muda de essência consoante a estrutura ôntica do ser que investiga, a forma do conhecimento ou o método adoptado; a verdade é que a ciência não é positivista, naturalista, espiritualista, materialista, burguesa ou proletária — porque ela não se confunde com as várias concepções humanas dela. A ciência, com efeito, só pode ser o que é: *ciência.*

Dest'arte, enquanto fôr um problema saber o que a ciência é, afigura-se-me prematuro que se fale já de ciência jurídica e se procure situar esta no «*globus intelectuallis*».

Aliás, falar em ciências da natureza como o oposto a ciências do espírito — e vice-versa — implica, desde logo, isto: que se saiba já, com certo rigor, o que é natureza e o que é espírito. Ora ninguém desconhece, creio, a torpe ambigüidade que ainda hoje envolve estas duas prestigiosas palavras — sinal evidente de que se carece ainda de conceitos mais ou menos rigorosos de natureza e de espírito.

Mas se nos conformarmos com esta classificação das ciências, ¿será de admitir que a ciência do Direito seja — no caso de ela já existir, como o pretende o Prof. Cabral de Moncada — uma ciência normativa e axiológica?

Foi Goblot quem, a propósito da Lógica, criticou o conceito de ciência normativa. Confesso que também nunca o compreendi lá muito bem. ¿Que quere dizer, aqui, «normativa»? ¿Que tem normas por objecto, ou que cria normas? No primeiro caso, não vejo como é que o facto de o objecto (no sentido de «Gegenstand») ser uma norma — o que é discutível — transforma em normativo o saber que dêle se ocupa; no segundo caso, se se aceita que a norma existe já na forma da lei positiva, não se vê a que título vem a ciência do Direito criar normas novas, com base no conhecimento científico das legais e com o fim de as sobrepor a elas.

Quanto à função de descoberta de novos valores, se pertence à ciência jurídica, como o Prof. Cabral de Moncada admite — então ¿qual é o papel da Filosofia do Direito e em que medida se distinguem um do outro estes dois tipos de saber racional acêrca do Direito positivo?

Tantas interrogações e dúvidas, como as que aqui deixo consignadas, só mostram, uma vez mais, que no campo da Filosofia e da Ciência erguer teorias e apontar soluções a propósito de um problema, equivale a, em outros planos, levantar novos problemas.

Apontar alguns dêstes, foi o que me limitei a fazer. Dêste modo, penso ter prestado ao livro do Prof. Cabral de Moncada a homenagem mais digna dêle — pois do nosso rotineiro meio intelectual de antemão lhe está reservado êsse acolhimento que nunca regateia às obras fora do comum ou desrespeitadoras dos cânones queridos de certa escola, seita, ou grupo: a incompreensão e o escândalo. Mas, na falta de compreensão, bem como no fervilhar do escândalo, poderá o Prof. Cabral de Moncada rever-se com orgulho — e aí surpreender, em concreto, o genuíno significado cultural do seu estudo, para o nosso *meio*: o estudo de um precursor desempoeirado e de bem informado saber.

ANTÓNIO JOSÉ BRANDÃO

Exposição de desenhos de Júlio: «Galeria Buchholz». Lisboa, 24 de Outubro a 24 de Novembro.

Não é sòmente a expressão literária que deixa transparecer a qualidade e o grau de experiência psicológica e cultural do escritor: sucede o mesmo, em relação ao artista, com a expressão gráfica. Qualquer pintura ou desenho, atentamente observados, nos contam por onde andou o espírito do seu autor; o que êle viu e como viu, o que amou e sofreu. Mais: nêle se encontram impressas, no conjunto como nos pormenores, a sua visão do mundo e as dominantes da sua caracterologia.

Isto — entenda-se — quando se trata de um artista de verdade; porque o copista mais ou menos rigoroso e perfeito das formas mais ou menos nítidas e belas que a realidade oferece à sua retina, pouco ou nada nos diz da sua biografia e da sua índole.

Henri Focillon ajuda-nos a compreender esta diferença fundamental, quando afirma que em certos artistas «a alma mata o espírito e paralisa a mão» (*). São êsses, especìficamente, os *académicos*. Ninguém nega que possuam sensibilidade visual, técnica escorreita (por vezes apuradíssima) e, até, talento. Mas tudo isso, ainda que reünido na mesma individualidade, ¿de que serve, se o espírito falta? Não evoca nem conta coisa alguma; o produto do esfôrço, mesmo quando revestido de beleza formal, resulta, simplesmente, inane.

Fàcilmente se compreende que no desenho, pela sua própria estrutura, fiquem mais desnudadas a pobreza ou a riqueza do espírito do artista. E também pode reconhecer-se sem grande dificuldade que poucos desenhadores temos tido cujas obras manifestem a posse de um espírito rico. A maioria não logra ultrapassar o nível do mais rudimentar *linearismo*. Bons calígrafos, sim; mas sem imaginação, sem temperatura, sem graça, numa palavra: sem êsse espírito adejante, fértil de evocações e reconhecível ao primeiro relance, que timbra os melhores desenhos de Sequeira, de Rafael Bordalo Pinheiro, de Nogueira da Silva, de Stuart, de Almada, de Bernardo Marques — e de poucos mais.

É nesta linha de excepções que enfileiram os trabalhos gráficos de Júlio. Isto, note-se, por essa riqueza invulgar de espírito que os seus desenhos patenteiam, e não porque nêles se reconheçam traços comuns de parentesco com qualquer dos artistas mencionados.

Tem sido lenta, sem acidentes ou desvios perturbantes, a evolução dêste desenhador. Os seus temas de hoje são os mesmos de há quinze anos, porque a sua visão sensível da realidade continua fiel ao seu temperamento acentuadamente lírico. Esta dominante está bem patente nos seus motivos predilectos — alguns dos quais se desenvolvem em *colecções*, como a do «Poeta», a do «Circo» e a do «Carnaval» — mas também é notória na própria factura dos desenhos: Sente-se nela essa gratuïdade poética, essa ausência de profissionalismo que, se por um lado autonomiza e nobilita a produção artística, por outro restringe a capacidade interpretativa e retarda a desenvoltura dos recursos técnicos. Daí a equívoca impressão que o vulgo experimenta diante dos trabalhos desta espécie: — a de um fácil *diletantismo*, que muitas vezes o conduz à veleidade de supor que também seria capaz de fazer aquilo... se quisesse. (A verdade, porém, é que já o facto de nunca o ter feito, devia levá-lo a pensar no porquê dêsse «não querer»).

(*) «*Vie des Formes*», pág. 166.

Eis o que inspira qualquer observador lúcido e bem intencionado a classificar de «poéticos» os desenhos de Júlio, sem que isso implique a negação da considerável parcela de vocação plástica adstrita à sua personalidade.

Assim mesmo, neste evoluir gratuito e demorado, vai o artista apurando os seus dons no sentido de uma consistente simplicidade expressional, que já o diferencia e chega a tocar os seus trabalhos, como acontece com grande parte dos que acaba de expor na *Galeria Buchholz* (nomeadamente, quási todos os da colecção «Poeta», o que se intitula «Família» e dois dos «Interiores»), de funda e comunicativa emotividade.

FERNÃO DE LISBOA

NOTAS

Crítica e conhecimento da literatura

É usual denominar-se *crítica literária* a crítica que se exerce sôbre os livros. Diz-se literária, não porque seja literàriamente feita, mas porque o seu objecto é a literatura.

¿Será legítima essa designação? E, se o é, dentro de que limites?

Eis um problema que, se alguma vez foi abordado entre nós, não encontrou, todavia, adequada posição e elementos de solubilidade.

Parece noção evidente a de que tôda a crítica é intermediária. Assim, no caso em discussão, não bastará, para a caracterizar, correlacioná-la apenas com um dos termos — aquêle que designa o objecto — desatendendo ao outro — aquêle que o fundamenta.

Neste ponto supomos encontrar-se a dificuldade que se apresenta à maioria dos críticos. Cuidam estes que suficientemente caracterizam a crítica, designando-a como *literária*, tal como noutros sectores da actividade intelectual há quem julgue bastante adjectivá-la de *científica, artística*, etc., para assim a diferenciar. Num caso como nos outros, é insuficiente, se não vã, esta maneira de definir.

A crítica é sempre e mais fielmente caracterizada pela relação entre o que a possibilita — ou seu sujeito — com aquilo a que se aplica — ou seu objecto.

A crítica situa-se, necessàriamente, entre uma subjectividade e uma objectividade, e desta situação resulta evidente que é unilateral e incompleta qualquer destas expressões: *crítica subjectiva* ou *crítica objectiva*.

Não deve por subjectividade entender-se o arbítrio ou o capricho do gôsto. É claro que êste é um factor imprescindível em tôda a crítica de obra de arte, mas só verìdicamente o é na medida em que o gôsto seja garantido por uma estimativa fundamentada e hierárquica. Não deve também por subjectividade entender-se a mera sensibilidade ou a excessiva passionalidade; pois, se é certo que «nada de grande se faz sem paixão», também é verdade que esta, por si só, apenas abre caminho para a intuïção, que requere sempre confirmação racional.

A subjectividade é (desde a sensibilidade à imaginação, e destas à razão intuïtiva) aquilo que o crítico traz consigo como condição e origem da actividade que exerce. O valor do crítico não depende, pois, essencialmente, da relação dêste factor com o objectivo que se propõe; depende, sim, da consciência do fundamento da sua actividade ou, por outras palavras, da reflexão filosófica. Não é sem um sério motivo que se diz ter sido tôda a crítica superior ou exercida por filósofos, ou por homens conscientes do filosófico fundamento da actividade que exerciam. Basta rememorar, entre muitos, os nomes de Lessing, Taine, Biélinsky, Ortega y Gasset, Benedetto Croce.

Quanto à objectividade, importa não a confundir com a fria passividade perante a obra (neste caso a literária) que, desde fora, o crítico considere; ela é, antes, respeito compreensivo e esfôrço de interpretação dêsse concreto sinal ou símbolo que a obra criada representa. Logo, não pode considerar-se a objectividade como *terminus* do processo da subjectividade, ou como seu oposto, mas sim como um momento significante dêsse mesmo processo.

Situada assim a crítica, mediatamente se deduzem novas conclusões, que alteram o curso infundado das opiniões dominantes.

Ao crítico literário não poderá bastar o conhecimento das obras que se vão publicando, nem os seus antecedentes históricos; tão-pouco lhe bastará a prática, pouco mais do que empírica, de se colocar ante os livros com sêco propósito analítico, tornando-os alvo de um juízo que, pretensamente objectivo, é apenas filho de parcial subjectividade.

Verifica-se em demasia que à crítica se dedicam escritores que não fizeram preparação alguma, deixando o público na errónea suposição de que os sérios actos de compreender e julgar as obras do espírito são tão espontâneos como os actos mais comezinhos da vida cotidiana.

Mais do que as outras artes, é a literatura vítima desta crítica sem fundamento. ¿Acontecerá isto por a literatura, nas suas modalidades mais acessíveis ao grande público, não precisar, como as outras artes, de especial iniciação? Se, por exemplo, ninguém se atreve a fazer crítica musical sem amadurecido conhecimento de uma arte que, pela sua complexa delicadeza, torna difíceis os juízos levianos, para criticar uma obra de ficção literária, em verso ou prosa, qualquer amador ou *diletante* se julga habilitado e capaz. Por isso abundam os artigos de *crítica literária* e são tão escassos aquêles que se destinam a auxiliar o esfôrço do leitor para a compreensão da obra de arte.

A crítica — dissemos — é uma actividade de relação entre o sujeito e o objecto, entre a obra criada e a inteligência capaz de a re-criar; enfim, uma actividade intermediária e, como tal, consciente da sua humildade.

Reflectindo o crítico, antes de julgar, sôbre o fenómeno da criação literária — que procurará abraçar com tôdas as suas possibilidades de conhecimento — será necessàriamente levado a recear a decisão prematura de qualquer juízo apodítico. Assim, a verdadeira crítica se vai transformando numa disciplina do conhecimento, perdendo cada vez mais razão de ser essa fórmula corrente, mas de facto ambígua, de *crítica literária*.

*

Para o leitor inteligente ficaram, decerto, afastadas as dúvidas sôbre o justo sentido de uma resposta concreta às perguntas inicialmente enunciadas. Vejamos, no entanto, a que nos leva o facto de termos transitado da teoria da crítica para a teoria do conhecimento.

Se a cada crítico literário (referimo-nos àquêles que, pelo pôsto de responsabilidade que ocupam, são dignos da nossa atenção), fôsse pedida a designação ou a fórmula da teoria do conhecimento que aos seus estudos aplica, por certo o veríamos sèriamente embaraçado para dar resposta satisfatória.

Não há dúvida de que o processo de conhecimento da obra literária, do facto ou do fenómeno literário, não pode ser o mesmo que o usado nas ciências, positivas ou naturais. Ninguém confundirá a obra literária, que pertence à esfera cultural, com o volume ou livro que a conserva e é apenas uma *coisa* apreensível pelos sentidos. Isto exem-

plifica a existência da distinção tão nítida entre ciências naturais e ciências culturais, distinção que — se é conhecida entre nós — não foi ainda transposta para a prática, com todo o rigor das suas conseqüências metodológicas.

Assim como existe para os factos jurídicos uma ciência cultural específica — ou ciência do direito — também para o conhecimento das obras literárias há uma ciência cultural — ou ciência da literatura. Reconheçamos, todavia, que esta não assumiu ainda, entre nós, o seu devido lugar nos domínios da actividade intelectual; pelo menos, nenhuma manifestação superior a revelou pùblicamente. Vai-se tornando, porém, cada vez mais evidente a necessidade de se formular (de acôrdo com uma nomenclatura literária de tradição portuguesa, capaz de cingir adequadamente os momentos da nossa evolução espiritual), uma ciência da literatura, nivelável pela que existe noutros países europeus, o que já é confirmado por alguns escritores que, embora sem lúcida consciência dessa necessidade, reagem, espontâneamente, contra erros freqüentes, no âmbito da gnoseologia literária.

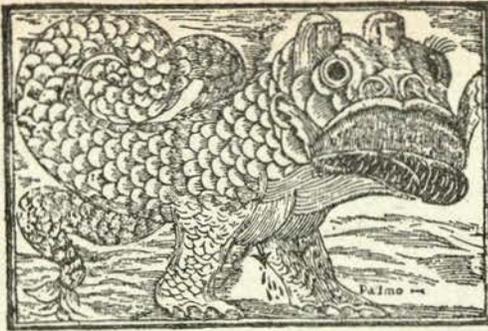
Consideremos um exemplo.

Todo o conhecimento se exprime por um juízo. Assim, quando alguém diz que determinado romance é imoral, logo o Autor reconhece que o atributo é impróprio, pela simples razão de que a imoralidade — como a moralidade — não é uma categoria do conhecimento literário. O mesmo equívoco se dá, quando alguém afirma que um poema é reaccionário ou subversivo, visto que os predicados políticos (que pertencem a outra ciência cultural) são inaplicáveis nos juízos literários. Onde mais complexo e perturbante se manifesta êsse equívoco é nas críticas feitas com arbitrária aplicação de um vocabulário comum, por vezes abrilhantado com lantejoulas de estética. Mas em nenhum dos casos, afinal, foi seguido o método conveniente, nem usada a nomenclatura própria.

A teoria da «arte pela arte», tão valiosa no domínio das realizações plásticas, também ilumina alguns aspectos da criação literária; não é, contudo, suficiente para ser considerada uma filosofia da literatura. O seu elemento de verdade consiste em afirmar que a cada arte corresponde uma gnoseologia própria, e, correlativamente, uma própria ontologia.

Em oposição polémica a esta teoria, afirma-se a escola neo-realista. Ora, como é de todos sabido, a palavra *realismo* aplica-se na designação de uma teoria do conhecimento. ¿Não será, então, legítimo esperar que essa escola literária explicite os fundamentos gnoseológicos e ontológicos da crítica que vem exercendo — tanto mais que há várias teorias do conhecimento, realistas, na filosofia contemporânea?

Não se diga que é vão ou *inactual* antepor o problema do conhecimento ao problema da crítica, pois que da inversão dêstes termos, tão freqüentemente verificada nas nossas letras, resultam anomalias perturbantes. Consiste uma delas, por exemplo, em atribuir maior importância ao estudo da *expressão*, do que ao da substância a exprimir — segundo uma habitual corrente retórica; outra, na cegueira perante a realidade integral, manifesta na preponderância de temas já de há muito esgotados pela análise psicológica e pela crítica sociológica.

Apelando para o primado do conhecimento, pretende-se não apenas ganhar novos horizontes para a cultura humana, mas também possibilitar uma fraterna compreensão de tendências e escolas que nos domínios da crítica inùtilmente se combatem.

Reacções do público português

O público português teve sempre fama de temível. Há, ainda hoje, quem se vanglorie de ter pertencido a essa geração irreverente de críticos anónimos que patearam, no Teatro de S. Carlos, *numerosos artistas contratados como celebridades mundiais. Não é raro, até, ouvir-se algum dêles contar, de mento altaneiro e peito arqueado, para uma roda de jovens estarrecidos, as suas tremendas façanhas nessas noites de gala:* — «*Então eu [o português tem sempre um* «*eu*» *na ponta da língua] lá em cima, no* galinheiro, *levantei-me de repente e disse...*»

Êste espírito de irreverência do nosso público, cuja reputação ecoou além-fronteiras, conservou-se activo durante algumas décadas subseqüentes. Todos sabemos de cor uma ou outra dessas «*boas piadas*» *sôltas, por via de regra, da* geral *e que fizeram empalidecer actores de nomeada, arrancaram o sono a dramaturgos consagrados, ou forçaram os empresários a descolar os cartazes no dia imediato ao das estreias.*

No entanto, êsse espírito, se foi por vezes excessivo, cruelmente mordaz ou, mesmo, injusto, era salutar e representava uma facêta autêntica e viva do escol da colectividade. Porque êsses inconformistas não agiam sem fundamento razoável. Embora nem todos militassem na crítica dos periódicos (actividade ainda inacessível aos audaciosos recém-chegados) *eram sempre espectadores sensíveis e suficientemente conhecedores da história e das técnicas das várias artes. O público sentia-se solidário com êles, porque lhes reconhecia autoridade bastante para o representar, para exprimir de viva-voz as suas íntimas reacções. Eram irreverentes, mas criticamente esclarecidos. Por isso a sua função tinha, em certa medida, utilidade pedagógica: ajudava a discernir, arquitectando, embora hipotèticamente, uma escala de valores; era como padrão e bússola da receptividade e do gôsto da maioria.*

Melómano, apreciador do belo-canto ou das artes teatrais, o público era ainda, na radical acepção da palavra, amador: *Amava as artes cujas manifestações assìduamente freqüentava, suprindo com êsse conhecimento superficial mas tangível que a educação dos sentidos faculta, a natural deficiência de uma cultura em profundidade.*

O seu «*snobismo*» *— que o era... — era, no entanto, positivo. Dava-se ares,*

por vezes incòmodamente petulantes, de insatisfeito; expressava com insólito frenesi o seu desagrado, mas era igualmente susceptível de expandir até ao delírio a sua admiração.

Sabe-se que o lado benéfico da influência que êste modo de ser do nosso público então exercia, também ultrapassou as fronteiras nacionais, forçando artistas de renome mundial a uma preparação especialmente cuidada. Não é exagêro dizer-se, por exemplo, que o palco do S. Carlos *representou uma das mais altas bitolas europeias a que se referenciava o mérito dos grandes músicos, cantores e bailarinos de há trinta e quarenta anos.*

Mas o «snobismo», como todos os factores de depuração social, tem dois movimentos contrários: um positivo, outro negativo, que respectivamente correspondem às fases de florescência ou decadência que atravessa. O primeiro pode considerar-se poderoso estímulo civilizacional, porque aduba o terreno lavrado, aquece a atmosfera e chega a preparar o clima onde se geram as vocações e se desenvolvem os dons. O segundo é o que se manifesta no sentido oposto: o que esfria, corrompe, dissolve, anula. O primeiro, numa palavra, é o que puxa para cima; o segundo... o que puxa para baixo.

Ora o escol do público português é ainda «snob», mas o seu «snobismo» encontra-se, agora, nesta segunda fase. Perdeu o espírito de irreverência, mas — tal como os filhos degenerados dos homens célebres — conserva os tiques dêsse espírito. Continua, assim, exigente, mas de uma exigência sem pontos de referência crítica, sem directriz e sem regras. A sua expressão geral é estrábica e rebarbativa. As suas reacções são arbitrárias, descontroladas e sem graça. Pior ainda, para irmos mais fundo na análise desta realidade tristíssima: são falsas. (As únicas reacções autênticas do nosso público manifestam-se em contacto com os espectáculos chamados «populares», extra ou infra-artísticos, como as competições desportivas e as exibições cinematográficas, e que estão, por isso, fora da perspectiva destas ligeiras reflexões).

O público dos espectáculos de arte — que é, mutatis mutandis, *o mesmo das exposições e das conferências — julga-se, entanto, portador das qualidades que caracterizam as verdadeiras «élites», quando nem possue, sequer, a principal: — a sensitividade. É também evidente que não adquiriu êsse conhecimento que supre a erudição ou o saber especializado, e que se forma à custa de uma curiosidade desperta, de uma atenção assídua, de um desejo gratuito de progresso interior. Por isso não vibra.*

O melhor campo para a observação dos caracteres negativos dêste público são as estreias teatrais e as primeiras audições. A sua expectativa é um misto

amorfo de desconfiança, de auto-suficiência e de implacável criticismo — sem a mais leve sombra de suporte. Os tiques herdados do antigo espírito de irreverência expressam-se num mal-contido desrespeito por tudo e por todos (no fundo, já se vê, por êle mesmo), e em sorrisos, cochichos e sussurros pueris, que arrefecem as almas e impedem a criação das condições climáticas necessárias à respiração da arte.

Logo se percebe que êsse público não está ali por amor, que ignora as determinantes históricas, a evolução e a técnica do espectáculo a que assiste, e — o que é pior! — foi predisposto a considerar êsse espectáculo inferior ao fictício padrão do seu próprio merecimento.

Ora, para dominar totalmente um público desta índole, é preciso que o espectáculo se imponha — qualquer que seja o seu género — mais por um bem doseado composto de artimanhas, do que pela sua genuína qualidade artística. Quere dizer: os empresários e os artistas (tanto criadores como intérpretes) que têm de enfrentar esta espécie de «espantosa fera» da crendice popular, vêem-se impelidos — se não forçados — a iludi-la, a quitá-la, *tanto pelo prévio meio de uma publicidade hàbilmente conduzida, como pelo uso de determinados truques, sempre susceptíveis de macular a integridade artística da obra. Contudo, deve ainda notar-se que até em plena culminância do êxito, por estes processos alcançável, na própria vibração dos aplausos se faz sentir a inautenticidade do entusiasmo do público. Uma* ovação *é, assim, quási sempre, a mera exteriorização do seu indefectível narcisismo.*

Não temos a veleidade ou a candura de tentar pôr côbro a um mal que é fatalmente subsidiário de uma doença colectiva, a cuja evolução assistimos e de cujos efeitos compartilhamos: — essa «enfermidade espiritual do nosso tempo» que o filósofo holandês Huizinga magistralmente diagnosticou, em 1935, num ensaio recentemente traduzido para a nossa língua (*) e que é tão digno de larga difusão, como de meditada leitura. São mais positivos e modestos os intuitos desta nota:

Por um lado, pretendemos fazer ver ao «espectador» que sem uma dose considerável de humildade (de nobre humildade) perante a obra de arte, jamais poderá colhêr dela algum fruto salutar ou saboroso; ou, de modo mais claro: que sem o predomínio dêsse ingrediente no complexo da sua expectativa, nenhuma produção artística lhe enriquecerá o espírito nem o satisfará lùdicamente.

Por outro lado, é nosso propósito fazer uma chamada à consciência dos artistas e escritores nacionais (principalmente os

(*) J. Huizinga: «*Nas sombras do amanhã*». Arménio Amado - Editor. (Colecção «Studium»). Coimbra, 1944.

mais jovens), propondo-lhes à meditação a seguinte ordem de idéias:

1.º — A natural condição das reacções de qualquer público é serem efémeras;

2.º — Subordinar a essas reacções a criação artística, é pôr a obra realizada perante a contingência da mesma efemeridade.

E recordando, agora, o que acima se disse acêrca do público do nosso tempo, fàcilmente se intue o destino que aguarda as obras que às suas reacções se subordinem.

Para além do historicismo

O incremento que os estudos históricos sôbre a nossa literatura têm tomado, na produção editorial contemporânea, é de tal modo insistente, que nos parece oportuno expor, com decisão e clareza, as dúvidas e os receios que o excesso de historiografia inevitàvelmente suscita.

É inegável que a história tem uma função primordial na formação da consciência dos povos que não ignoram ser o presente um trânsito entre um passado que se procura compreender e um futuro que se tenta adivinhar. Pesa, porém, a história com incomportável vulto na cultura portuguesa. Uma legião inumerável — que vai desde o investigador sério, capaz de consciencioso análise dos documentos que compulsa, até ao acumulador de notícias ligadas por ténue fio anedótico — projecta na nossa vida uma fantasmagoria onde o homem presente tudo encontra, menos a resposta às suas fundas e ásperas perplexidades.

O *historicismo*, que já provou seus malefícios na interpretação da vida política do País, aparece agora voltado para os estudos literários, e êste facto não deixa de provocar apreensões a quem medita nos rumos que a cultura possa ser obrigada a seguir, oportunamente, entre nós.

Insistimos em que prezamos o autêntico espírito histórico, aquêle que conduz a uma visão dinâmica dos homens e dos povos, com significado transcendente. Mas as formas que em Portugal assume aquilo que, com demasiada boa vontade, se chama *história*, divergem totalmente dessa linha directora. Enquanto uns petrificam o passado, como uma mole de determinismos que coagem o homem presente, estudam outros o mesmo passado para o diminuir, crentes de que o homem vive apenas em função do que será — ou do que pretende ser. Uns e outros, por diversas vias, adulteram a história mestra e o retrato do homem vivente.

Os estudos históricos na literatura, a tal regra obedientes, impõem ao presente quadros e interpretações necessàriamente inactuais. Não se pretende com isto dizer que alguns dêssses trabalhos careçam de seriedade e de alcance, mas tão-sòmente que, por não encontrarem público suficientemente prevenido por ensaios de crítica e de teoria literárias, tais estudos projectam figura errada e aleatória das épocas, das obras e dos valores. Não se transportam levianamente de época para época os juízos dos contemporâneos, como não se comparam sinòpticamente os mesmos períodos de países diferentes; num caso como no outro, torna-se indispensável a correcção que é própria do historiador consciente.

Temos demasiada *história da literatura*, desde os prefácios das antologias aos compêndios escolares, desde a monografia limi-

tada (e limitativa) até à exaustiva crítica de fontes; desde os livrinhos de portátil formato, até às ilustradas edições monumentais. Falta-nos, porém, a história dos valores literários através da evolução, interna e externa, das obras e dos autores, das correntes e dos géneros — ou, pelo menos, são raríssimos os trabalhos que visam e atingem tão elevado fim.

¿Qual será a causa desta deficiência, que a intensa produção editorial, em vez de suprir, mais nìtidamente vem acentuar?

É que tais obras não podem realizar-se tendo o escritor na sua frente os padrões estrangeiros, pois, por modelares que sejam os métodos franceses ou alemães da história e da crítica literária, não cingem o que de irredutível existe no génio português — e o estudioso que demasiadamente nesses métodos confie, será inconscientemente levado a eliminar o que justamente carece de determinação original.

Um exemplo notável do que ficou dito é o facto de o movimento literário da «Renascença Portuguesa», por incomparável e incoordenável, não ter sido devidamente estudado para melhor explicação das fecundas idéias de que era portador. Outro exemplo freqüente é a tendência sobremaneira classicizante com que, afinal, nos são apresentados autores e correntes literárias que numa não remota juventude foram ardorosos iconoclastas, como genuínos representantes do nosso romantismo.

Assim, antes de determinar as categorias da crítica e o que há de peculiar entre nós nos géneros literários (o nosso tipo de imaginação, a relação da nossa métrica e da nossa linguagem, etc.), não será possível construir uma história-síntese da nossa literatura que não iluda contemporâneos e vindouros.

Entretanto, vamos lendo os muitos estudos históricos que complicam o panorama cultural, e verificando sempre que permanecem ignorantes quanto ao que mais importaria saber: o que da índole portuguesa a literatura exprime, o que dela exprimem as artes plásticas e rítmicas, a sua expressão filosófica.

Sofremos aqui, como em tudo o mais, não só do desconhecimento dos valores, como das essências, na plenitude da autenticidade. Para nos situarmos perante o material histórico preparado já, carecemos de uma filosofia da história, de uma teoria da arte, de uma poética, de uma semântica, ou, se quiserdes, de uma autêntica filologia — de que em Portugal ainda poucos possuem o verdadeiro sentido.

Não se trata, já se vê, de traduzir ou vulgarizar o que na Europa Central já se fêz. Êsse precário método, iniciado na época pombalina, provou sobejamente a sua ineficácia. O que há de decisivo na cultura, como na vida dos homens e dos povos, não se transporta de uns para os outros: ou se encontra oculto nas profundidades da alma nacional, ou se cria, autonòmicamente, pela inspiração de um escol. O que torna os povos conscientes de si e os impõe à admiração dos outros, não é nunca a imitação servil ou a cópia modesta, mas a afirmação própria do universal autêntico, a contribuïção, para a riqueza ecuménica, com o esfôrço da singularidade.

Se a poesia dá expressão, tanto estética como dialéctica, dêste universal concreto, ¿porque não a dará também a crítica ou a história que fazem da obra literária o seu mesmo objecto? — Porque lhe falta a fundamentação filosófica, sem a qual a crítica não excede o nível do gôsto ou da inconsistente subjectividade (que entre nós oscila entre o louvor e a polémica), sem a qual a história, pretensamente objectiva, repete ou compendia os mais extrínsecos caracteres das épocas literárias.

Gravura em madeira de António Lopes

Embora pareça intempestivo aludir neste passo à obra de Teófilo Braga, cumpre lembrar que é ela a única com amplo intento de compreensão e expressão dos valores culturais e literários do nosso país. E é curioso observar como aquêles mesmos que não logram realizar estudo crítico, ou a história parcial nos termos em que lhes competia, injustamente combatem Teófilo Braga... Dir-se-ia ignorarem que o sábio historiador não pretendeu fazer o que êles, propondo-se a tal, efectivamente não fazem, mas que teve sòmente por escôpo integrar na história da cultura europeia os valores expressivos da nossa nacionalidade, em geral desatendidos além-Pirenéus. Todos os defeitos da obra de Teófilo Braga (em grande parte resultantes da solidão mental a que o *meio* foi condenando o seu gigantesco labor) tomam novo aspecto, desde que sejam considerados à luz dêste critério.

Teófilo Braga pode ser apresentado, exemplarmente, como o estudioso que, antes de lançar-se a um trabalho que pelas dimensões atingidas é já digno de respeito, examinou com demora o problema fundamental das relações da crítica e da história com a filosofia, e que, mais ainda, estabeleceu um tentame de ontologia literária, até hoje sem continuador.

Muitos são os que apontam as imperfeições e condenam os erros da obra de Teófilo; mas, entre êsses, ¿quantos demonstram ter visto que a crítica e a história carecem de fundamento filosófico? ¿Quantos procuram determinar e ousaram exprimir a relação imprescritível entre a filologia e a filosofia?

As novas gerações de estudiosos, aquelas que, para se afirmarem, não carecem já de marcar oposição à tão ignorada obra de Teófilo Braga, vão reconhecendo o mérito de quem defendeu — contra tudo e quási contra todos — a necessidade de integrar a história da literatura na síntese filosófica. Confiamos, por isso, em que dessas gerações alguém procure, à luz da filosofia, estudar novamente o problema da fundamentação da crítica e da história, pondo côbro ao *historicismo* que ameaça invadir e adulterar as mais fecundas manifestações culturais.

A investigação científica na cultura portuguesa

Focando de relance o panorama da cultura portuguesa, desde os fins do século passado até aos nossos dias, verifica-se que o sistema filosófico que mais influíu e estruturou as diversas disciplinas nela englobadas, foi o de Augusto Comte.

Apesar de diversas críticas de pensadores nacionais terem assinalado as deficiências e o evidente anacronismo dêsse sistema, o facto é que foram de tal modo inoperantes, que ainda hoje é fácil descobrir uma substrutura positivista nos trabalhos da maioria dos nossos escritores. Até mesmo em homens cuja

formação artística ou religiosa deveria necessàriamente levar a pressupostos diferentes, persiste uma infundada crença na tão famosa «lei dos três estados». Com efeito, crêem êles que no futuro o espírito positivo substituïrá o espírito metafísico, o qual, por sua vez, já tomara o lugar do espírito religioso. E essa lei — que uma elementar distinção entre essência e existência logo refuta — mantém de tal modo o seu misterioso domínio, que raras inteligências inteiramente lhe escapam.

A filosofia universitária francesa, na sua crítica ao positivismo, tem procedido como se invertesse a «lei dos três estados» e são muitos os trabalhos em que se demonstra o necessário trânsito do espírito positivo para o espírito metafísico, legitimando, por conseqüência, o livre caminho para o espírito religioso. Outras têm sido as críticas ao positivismo, mas de tôdas resulta a afirmação incontestável da perenidade da metafísica e da religião.

A esta evidência recusa a maioria dos intelectuais portugueses a sua aceitação, talvez porque lhes seja difícil alterar a série de noções e preconceitos a que acomodaram o seu indúctil pensamento. ¿Como se explica, porém, o nosso atraso em relação ao País que deu origem ao sistema positivista, e que soube ultrapassá-lo num movimento de mais alto valor especulativo? ¿Não será a nossa rotina motivada pela atracção que o positivismo exercia sôbre as mentalidades prudentes e restritas até êsse nefando grau de mesquinhez que ainda se revela em centenas de produções académicas?

Na organização universitária domina também a classificação das ciências estabelecida por Augusto Comte. Neste ponto não estamos muito afastados da Universidade francesa, que, pelo menos no aspecto administrativo, se mantém fiel à inspiração positivista. Mas, enquanto em França é de tradição constante a relação da ciência com a filosofia — relação que não é de mera exterioridade, mas sim de imanência da idéia na actividade científica — entre nós sobrevive ainda a falsa noção de que as ciências são tanto mais autênticas e aplicáveis, quanto mais se afastam umas das outras e tôdas da filosófica pesquisa da verdade.

Vale a pena reparar em que a palavra *Universidade* perde, assim, o seu genuíno significado. E é óbvio também que, à míngua de uma visão sistemática e actualizada, não poderá nunca criar-se o que é costume designar por «cultura científica». Os investigadores afastam-se da Universidade, porque não encontram nela as condições propícias para uma actividade desinteressada de fins imediatos, deixando as cadeiras do ensino àqueles que se limitam a transmitir, invariàvelmente, um saber garantido e aferido pelos concursos.

*

Os investigadores, dissemos, afastam-se da Universidade; mas também se afastam do próprio País. Àvidamente procuram freqüentar os institutos científicos do Estrangeiro, onde quási sempre obtêm um acolhimento franco, mesmo entusiasta, e onde manifestam aptidões que na Pátria não foram devidamente reconhecidas. Regressando, após alguns anos de estudo, são afinal afastados da missão para que se prepararam, ou porque não encontram correspondente campo de aplicação para a sua actividade, ou porque se vêem obrigados a uma desistência que por diversos modos se manifesta: uns, ingressam nas corporações do ensino, aceitando as condições da rotina a que aderem; outros, cedem às profissões industriais e comerciais, dominados por interêsses privados, o capital de cultura que o Estado lhes ajudou a formar,

e a vocação científica a que, alguns anos antes, julgavam manter-se fiéis.

Êste impedimento à acção dos investigadores portugueses no sentido de elevar nas ciências o nosso nível cultural, tem sido visto por vários escritores e foi pertinentemente comentado pelo Prof. Sant'Anna Dionísio, no seu trabalho «A não-cooperação da inteligência ibérica na criação da ciência» (Lisboa, 1941) onde diz o seguinte:

«Em virtude do progressivo refinamento técnico da investigação, a ciência é cada vez mais inacessível ao puro asceta, independente e pobre. Há indagações que não podem ser realizadas sem apetrechamentos laboratoriais extremamente delicados e dispendiosos. Essas só o poder público, ou poderosas instituïções necessárias, podem possibilitar.»

E mais adiante:

«Tendo isto presente, é de prever que as condições materiais de investigação científica (concessão de subsídios, de instalações, de ferramentas) não deverão ser determinadas, um dia, predominantemente, em função das solicitações dos departamentos universitários, mas sim tendo em vista a criação de instituïções nìtidamente autónomas, abertas aos obscuros apaixonados do estudo e da invenção, que há sempre, sob a designação de sonhadores e excêntricos, nos agrupamentos humanos.»

*

O nosso problema consiste, pois, em saber aproveitar as vocações e aptidões dos investigadores portugueses, integrando-os num sistema de cooperação científica que lhes facilite dar o rendimento que a colectividade, justamente confiada, dêles espera.

Doutro modo, não podemos estranhar que a perseverança dos cientistas recorra habitualmente a trabalhos de índole menor e de excessiva especialização, tais como aquêles que freqüentemente vemos em boletins e folhetos de reduzida expansão, e em separatas exíguas, cujo mérito científico raras vezes compensa a aridez da exposição esotérica.

Encontram os nossos cientistas, pela tendência positivista que assinalámos, dificuldade em descobrir, dentro dos problemas a que se dedicam, as relações com questões mais amplas que sempre interessam, ou devem interessar à curiosidade insatisfeita de um público mais vasto — questões cuja solução pode animar as mais profundas zonas da ansiedade humana. Julgam, por isso, que os problemas filosóficos lhes são alheios, quando, afinal, dentro da ciência (como dentro da arte) vibra e refulge o pensamento absoluto.

Levado por essa dissolvente especialização, o cientista não consegue elaborar os trabalhos de síntese de que tanto carecemos, deixando, assim, o campo livre aos divulgadores mais ineptos, aos literatos mais atrevidos, aos jornalistas mais inconscientes.

E desta atitude resulta a aparência de que a cultura nacional gira exclusivamente em volta de temas e questões literárias.

A separação entre ciências e letras, que é impossível justificar, sempre que se determinem as respectivas noções, só tem inconvenientes para a vida intelectual. Urge evitar que ela se agrave, levando a conseqüências previsíveis e funestas; urge dar à nossa cultura uma expressão sintética e unitiva, como a dos mais adiantados povos europeus. Impõe-se fazer a revisão crítica do sistema filosófico que informa o nosso ensino superior, a investigação científica e a actividade mental dos escritores.

Contribuam, para tanto, os nossos cientistas, colaborando com aquêles que, munidos de preparação diferente, anseiam por dar ao País uma consciência culturalmente esclarecida.

Revista do Instituto de Cultura Alemã

O Instituto de Cultura Alemã em Lisboa publicou, recentemente, o 1.º número de uma revista que se destina «tanto a leitores portugueses, como a leitores alemães, no intuito de informar ambos sôbre a vida cultural nos dois países».

É o seguinte o sumário dêste número da nova e interessante publicação periódica, gràficamente apresentada com a tradicional sobriedade das edições germânicas:

Estudos: KARL VOSSLER — «*As Culturas Neo-Latinas e o Espírito Germânico*»; KARL FRIEDRICH VON WEIZSÄCKER — «*Física Atómica e Filosofia*»; MÁRIO BRANDÃO — «*Marcial de Gouveia und sein Beziehungen zu Erasmus und Melanchton*»; WOLFGANG KAYSER — «*Die portugiesische Literatur der Gegenwart*». Miscelânea: *No centenário de Hölderlin; Uma carta de Richard Strauss; Política dos preços na Alemanha; Leonhard Thurneisser zum Thurn (Otto Quelle).* Bibliografia: *Belas Artes; Ciências Agrárias.* Crónica.

O estudo do Prof. Vossler que abre êste primeiro fascículo, é a conferência por êle proferida em Fevereiro de 1944 na Faculdade de Letras de Lisboa, e foi traduzida por A. de Oliveira Cabral.

REGISTO BIBLIOGRÁFICO

Foram-nos oferecidos exemplares dos seguintes livros e publicações periódicas:

BASTOS XAVIER: «Cana ao vento» (romance). Col. «Novos prosadores». Coimbra, 1944.

CARLOS DE OLIVEIRA: «Alcateia» (romance). Id., 1944.

JOÃO DE BRITO CÂMARA: «O Modernismo em Portugal» (Entrevista com Edmundo de Bettencourt). Funchal, 1944.

MARIA RERIZ: «Dois caminhos» (romance). Portugália Editora. Lisboa, 1944.

GONÇALO SAMPAIO: «Cancioneiro minhoto» (2.ª edição). Livraria Educação Nacional. Pôrto, 1944.

PROF. OLIVEIRA GUIMARÃES: «Exames». (Sep. do n.º 5 do «Boletim do Instituto de Orientação Profissional»). Lisboa, 1944.

RICARDO SERRA: «O livro de Ricardo Serra» I. Livraria Francesa. Lisboa, 1944.

RENÉ BREUGHEL: «Caminho na Areia» (romance). Trad. de MARIA ANTÓNIA ALMEIDA SANTOS. Editora «Argo». Lisboa, 1944.

GIOVANNI VERGA: «A casa dos Malavoglia» (romance). Trad. de MERCEDES BLASCO. Id., Lisboa, 1944.

ALBERTO DE SERPA: «Poesia». Edição «Inquérito». Lisboa, 1944.

JACINTO DO PRADO COELHO: «A Educação do Sentimento Poético». Coimbra Editora, Lda. 1944.

«Afinidades» (revista de cultura Luso-Francesa). N.ºs 7-8.

«Portucale». N.ºs 99-100. Maio-Agôsto de 1944. Pôrto.

«A Grã-Bretanha de hoje». N.º 78. Maio, 1944.

LITORAL

* só publica textos inéditos e em língua portuguesa.

* é uma revista fundamentalmente colaborada por escritores e artistas portugueses e brasileiros, aceitando e estimando a colaboração *ensaística* de Autores de outras nacionalidades, desde que os textos — por sistema traduzidos — interessem objectivamente à nossa cultura.

* revista aberta às autênticas vocações e, em especial, da juventude, acolherá quaisquer trabalhos, em prosa ou em verso, enviados espontâneamente pelos Autores, publicando-os, desde que os reconheça conformes com o carácter de isenção e o critério selectivo esclarecidos no artigo «Posição», inserto no primeiro número.

* admite, dentro das normas enunciadas, a contestação das teses expostas nas suas páginas, na medida em que não fique anulada a necessária distinção entre as idéias sempre discutíveis e as pessoas sempre respeitáveis.

* não devolve os originais recebidos, quer sejam ou não publicados.

AOS SENHORES ASSINANTES E LEITORES

A Administração de LITORAL agradece aos Srs. Assinantes que facilitem, tanto quanto possível, a cobrança das assinaturas, e que lhe comuniquem, em caso de mudança de residência, as novas direcções.

O presente fascículo inclue, *extra-texto*, o índice referente ao *1.º Volume*, bem como uma fôlha de guarda e um ante-rosto destinados a precederem, na encadernação, o frontispício do fascículo N.º 1.

Tencionando a Administração da revista mandar compor e imprimir CAPAS especiais para a encadernação dos volumes, pede-se aos Srs. Assinantes e Leitores, que desejem adquiri-las, o favor de lho comunicarem, num postal ou pelo telefone, a fim de poder fazer-se o conveniente cálculo da tiragem.

RUA DA PRATA, 279 • LISBOA • TELEFONE 28305
Pelaria
MODÊLO

LITORAL

★ ★ ★

VAI DISTRIBUIR UMA
CIRCULAR, CONVIDANDO
ESCRITORES PORTUGUESES
E ESTRANGEIROS A
COLABORAR

NO NÚMERO EXTRAORDINÁRIO CONSAGRADO AO

LIRISMO